Umberto Pappalardo
Rosaria Ciardiello

Mosaïques
gréco-romaines

Photographies de
Luciano Pedicini

Traduit de l'italien par
Étienne Schelstraete

Citadelles & Mazenod

Titre original
Mosaici greci e romani
Tappeti di pietra in età ellenistica e romana

L'éditeur tient à remercier Jean-Philippe Follet qui a bien voulu traduire
les derniers textes et légendes tardivement reçus, ainsi que les annexes de ce livre.

© 2010 Arsenale Editrice
© 2010 Editio-Éditions Citadelles & Mazenod,
8, rue Gaston de Saint-Paul 75116 Paris,
pour l'édition en langue française

www.citadelles-mazenod.com

ISBN : 978-2-85088-326-2
Dépôt légal : octobre 2010

Imprimé par EBS-Bortolazzi-Stei, Vérone, Italie

Autres livres à télécharger sur le site
https://abbassa.wordpress.com

Sommaire

7..... Introduction *(Umberto Pappalardo)*
11..... Les origines *(Umberto Pappalardo)*
15..... L'étymologie *(Umberto Pappalardo)*
17..... La technique *(Umberto Pappalardo)*
Les ouvriers au travail
Les matériaux
La préparation
La pose des tesselles
Les dessins préparatoires
21..... Les auteurs latins : Pline et Vitruve *(Umberto Pappalardo)*
25..... Les typologies *(Umberto Pappalardo)*
35..... Les mosaïstes *(Umberto Pappalardo)*
46..... Les ateliers et les répertoires *(Umberto Pappalardo)*
48..... Les datations *(Umberto Pappalardo)*
51..... Mosaïques et tapis *(Umberto Pappalardo)*
53..... Mosaïques et architecture *(Umberto Pappalardo)*
55..... Les mosaïques murales *(Umberto Pappalardo)*
56..... L'évolution stylistique *(Umberto Pappalardo)*
77..... Le répertoire figuratif
Les sujets (Umberto Pappalardo)
Sages et philosophes (Umberto Pappalardo)
Les plaisirs éphémères de la vie (Umberto Pappalardo)
La terre sacrée d'Isis : les paysages nilotiques (Rosaria Ciardiello)
97..... LES LIEUX
99..... Pella *(Umberto Pappalardo)*
110..... Alexandrie *(Umberto Pappalardo)*
115..... Pergame *(Rosaria Ciardiello)*
121..... Délos *(Umberto Pappalardo)*
125..... Préneste *(Rosaria Ciardiello)*
La mosaïque nilotique
La découverte
La représentation
L'interprétation
Chronologie
La grotte des Sorts
135..... Pompéi et les villes du Vésuve *(Umberto Pappalardo et Rosaria Ciardiello)*
La maison du Faune (Umberto Pappalardo)
153..... La *Mosaïque d'Alexandre (Umberto Pappalardo)*
167..... La *Mosaïque aux poissons (Rosaria Ciardiello)*
171..... Les villes du Vésuve
La villa de Cicéron (Rosaria Ciardiello)
La maison du grand-duc de Toscane (Umberto Pappalardo)
La maison du Centaure (Umberto Pappalardo)
La maison de Paquius Proculus (Rosaria Ciardiello)
La maison du Poète tragique (Umberto Pappalardo)
197..... Les nymphées *(Rosaria Ciardiello)*
La maison du Bracelet d'or (Pompéi) (Rosaria Ciardiello)
Les thermes suburbains (Pompéi) (Rosaria Ciardiello)
La maison des Colonnes de mosaïque (Pompéi) (Umberto Pappalardo)
La maison d'Apollon (Pompéi) (Umberto Pappalardo)
La maison du Squelette (Herculanum) (Umberto Pappalardo)
La maison de Neptune et Amphitrite (Herculanum) (Umberto Pappalardo)
La villa de San Marco (Stabies)
223..... Les fontaines de mosaïque *(Rosaria Ciardiello)*
La maison de la Grande Fontaine (Pompéi) (Rosaria Ciardiello)
La maison de la Petite Fontaine (Pompéi) (Rosaria Ciardiello)
La villa de Massa Lubrense (Sorrente) (Rosaria Ciardiello)
231..... La villa d'Hadrien à Tivoli *(Umberto Pappalardo)*
243..... Le musée du Bardo *(Umberto Pappalardo)*
250..... Les mosaïques d'Antioche *(Umberto Pappalardo)*
255..... La villa du Casale de Piazza Armerina *(Umberto Pappalardo et Rosaria Ciardiello)*
Le propriétaire de la villa
Le programme décoratif (Rosaria Ciardiello)
275 ..... La basilique de Junius Bassus *(Umberto Pappalardo)*
285..... Le Grand Palais de Constantinople *(Umberto Pappalardo)*
289..... La basilique San Vitale de Ravenne *(Umberto Pappalardo)*
300..... La carte de Madaba

303..... *Bibliographie thématique*
311 ..... *Index des noms de personnes et de personnages*
315 ..... *Index des lieux*

Introduction

Le décor de mosaïque connut une grande fortune dans le monde gréco-romain. De la Syrie à la Grèce, de l'Égypte à la Tunisie, de l'Espagne à la Gaule, de la Bretagne à la Germanie et à l'Helvétie, de la Dalmatie à l'Italie, ce sont des kilomètres carrés de pavements qui nous sont parvenus.

Au IIIe siècle av. J.-C., à l'époque hellénistique, le tyran Hiéron II de Syracuse offrit au roi Ptolémée III d'Égypte un bateau de cérémonie dont la salle à manger était ornée d'une mosaïque – décrite par Athénée – représentant des scènes de l'*Iliade*. Au Ier siècle av. J.-C., à l'époque romaine, Jules César emportait dans ses campagnes militaires des pavements de mosaïque – *tessellata et sectilia pavimenta* – pour décorer sa tente (Suétone, *Vie de César*, 46). Quant à l'empereur Caligula, il voulut que ses luxueuses embarcations du lac de Nemi fussent revêtues de mosaïques polychromes en pierre.

En 1980, une des grandes stars de la culture moderne, le chanteur des Beatles John Lennon, fut assassinée dans la rue à New York, près de Central Park, dans le quartier de Strawberry Fields. Sur le lieu de son assassinat, la copie d'une mosaïque circulaire d'époque romaine fait aujourd'hui office de mémorial. Le titre de la chanson la plus célèbre de John Lennon – « Imagine » – est reproduit au centre d'un soleil stylisé. C'est une mosaïque semblable à celle de la maison du Ménandre à Pompéi qui en fut peut-être le modèle.

Voici donc qu'un des arts les plus représentatifs du monde antique, celui de la mosaïque, que l'on pourrait croire disparu à jamais, s'impose au monde contemporain comme une puissante source d'inspiration. Les témoignages de cette continuité ne manquent pas. En février 1917, Pablo Picasso visita Pompéi en compagnie du danseur Léonide Massine et de l'imprésario Serge de Diaghilev. Les Ballets russes venaient de présenter au théâtre San Carlo de Naples un spectacle dont Picasso avait conçu les décors et les costumes, et c'est à cette occasion que les trois hommes se rendirent à Pompéi. La photographie qui montre Picasso et Massine devant la fontaine en mosaïque de la maison de Marcus Lucretius Fronto fut prise par Jean Cocteau, qui avait assuré la mise en scène du spectacle. Dans la maison du Labyrinthe, Picasso eut l'occasion de voir une mosaïque représentant le Minotaure. Comment l'artiste qui, enfant, avait assisté à la corrida en Espagne, pouvait-il ne pas s'identifier avec l'homme-taureau, dont la mort est provoquée par la trahison de sa demi-sœur ? Le Minotaure sort de son antre meurtri, non pas tellement dans sa chair, mais plutôt dans son cœur. Doté d'une immense culture et d'une grande sensibilité, Picasso s'identifia à la figure mythologique, et de cette rencontre naquirent quelques-unes de ses œuvres les plus célèbres, les « tauromachies ».

Les exemples sont nombreux qui illustrent la fortune posthume de la mosaïque antique. Il y a quelques années, un célèbre agent musical italien, passionné par l'archéologie du Proche-Orient, fit copier dans la salle de musique de son habitation, près de Vérone, la mosaïque de Madaba, représentant les eaux du Jourdain et leurs poissons.

Depuis l'an mille, l'art de la mosaïque est surtout représenté par les grandes marqueteries de marbre, qui ont remplacé les mosaïques de petites tesselles. Les causes de cette

Picasso et Massine devant la fontaine en mosaïque de la maison de Marcus Lucretius Fronto à Pompéi. Photographie prise par Jean Cocteau en février 1917.

Page ci-contre : Pella, mosaïque de la chasse au lion, IVe s. av. J.-C. : détail du lion.

Pablo Picasso, Minotaure et jument morte devant une grotte, *Juan-les-Pins, 6 mai 1936. Gouache et encre de Chine sur papier, 50 × 65,5 cm. Paris, musée Picasso.*

Page ci-contre : Pompéi, maison du Labyrinthe : Thésée combattant le Minotaure, *I^er^ s. av. J.-C.*

évolution sont difficiles à établir. On peut penser que le monde romain, composé pour moitié d'esclaves, disposait d'une main-d'œuvre abondante et bon marché, qui pouvait se consacrer à cette forme d'artisanat. Du reste, les kilomètres carrés de mosaïques antiques qui ont été conservés laissent supposer que la technique, fût-elle élaborée, n'était pas nécessairement coûteuse. Aujourd'hui, le phénomène n'a plus l'importance qui fut la sienne dans l'Antiquité. Tout au plus assiste-t-on à des résurgences sporadiques – suscitées par des artisans de Ravenne et de Piazza Armerina – qui visent à souligner le luxe raffiné des habitations.

Les origines

Page ci-contre : Pella, vue panoramique du site archéologique.

Comment et quand est apparue la mosaïque ? On ne le sait pas précisément. Il est possible qu'elle soit issue d'une habitude qui consistait à revêtir le sol des habitations de tapis de couleurs. Les motifs géométriques ou figuratifs, reproduits en petits fragments de pierre, ont fini par devenir un décor permanent. Ce revêtement permettait d'imperméabiliser les sols de terre battue et résistait mieux à l'usure causée par le piétinement. La technique se prêtait en outre – sous forme de marqueterie – à la composition de grands pavements de marbre aux décors géométriques ou figuratifs.

Au tournant des IVe et IIIe millénaires av. J.-C., en Mésopotamie, les façades architecturales étaient décorées de petits cônes de terre cuite polychromes, fixés dans les murs de briques d'argile et disposés de manière à composer des figures géométriques. La fonction de ce revêtement était à la fois ornementale et protectrice. Un splendide exemple est fourni par les demi-colonnes de l'antique cité sumérienne d'Uruk (début du IIIe millénaire av. J.-C.), aujourd'hui conservées aux Staatlichen Museen de Berlin.

L'Égypte nous a laissé des plaques de terre cuite vernissée du IIIe millénaire av. J.-C., qui servaient à décorer les murs. La technique de la marqueterie est illustrée par les compositions de pierres semi-précieuses et de verre qui ornaient le mobilier et les sarcophages en bois des pharaons. Les Égyptiens se servaient aussi de briques émaillées, comme en témoigne le temple de Séthi Ier à Abydos, construit au XIIIe siècle av. J.-C.

Au IIe millénaire av. J.-C., les premiers revêtements de galets noirs et blancs apparurent dans le monde créto-mycénien. La technique, élégante et commode, se perpétua à travers les siècles, comme l'atteste la mosaïque de Gordion, ancienne capitale de la Phrygie, qui date du VIIIe siècle av. J.-C. Découverte par une mission américaine en 1955, cette mosaïque à décor géométrique se compose de gros galets noirs et blancs de 1 à 2 centimètres de diamètre.

Toutefois, tous ces exemples se présentent davantage comme des revêtements et n'ont rien en commun avec la technique de la mosaïque comme nous l'entendons aujourd'hui.

Pline l'Ancien écrit : « *Pavimenta originem apud Graecos habent, elaborata arte picturae ratione, donec lithostrota expulure eam.* » C'est-à-dire : « Les carrelages sont une invention des Grecs, qui arrivèrent à en faire une sorte de peinture, jusqu'au temps où les mosaïques en prirent la place » (*Histoire naturelle*, 36, 184).

Les sources archéologiques incitent à penser que l'invention fut d'abord codifiée en Macédoine, comme l'attestent les mosaïques de galets de Pella, puis perfectionnée à Alexandrie, sous la forme de petits cubes de couleur. Si les tentatives pour identifier le berceau de la mosaïque furent nombreuses, la seule certitude est qu'à l'époque hellénistique, les mosaïques de tesselles étaient répandues dans toute la Méditerranée, de l'Asie Mineure à la Sicile.

En Italie, la période républicaine connut l'utilisation d'une technique de mosaïque qui consistait à incruster de petites tesselles blanches dans un mortier rose, fait de chaux et de poudre de tuileau, selon un dessin libre ou de manière à former des motifs géométriques (*opus signinum*). Les exemples les plus anciens ont été trouvés à Frégelles, dans le

Motyé (Mozia), portique de la maison des Mosaïques : mosaïque de galets représentant des combats d'animaux sauvages, IV^e^-III^e^ s. av. J.-C.

Latium (XIII^e^ siècle av. J.-C.), mais la technique est également attestée dans les phases plus anciennes (II^e^ siècle av. J.-C.) d'Herculanum (Maison samnite, maison à la Cloison de bois) et de Pompéi (maison du Labyrinthe, maison du Centaure, maison de Ma. Castricius).

Dans son *Histoire naturelle* (*Naturalis historia*), Pline l'Ancien fait également allusion aux *lithostrota*, identifiables avec les pavements de poudre de tuileau dans lesquels étaient incrustés des carreaux polychromes, en ajoutant une donnée intéressante pour leur datation : « *Lithostrota coeptavere iam sub Sulla ; parvolis certe crustis extat hodieque quod in Fortunae delubro Praeneste fecit.* » C'est-à-dire : « Les mosaïques furent en usage dès le temps de Sylla ; du moins voit-on encore aujourd'hui un carrelage en petits segments qu'il fit faire à Préneste, dans le temple de la Fortune » (36, 189). Cette technique de mosaïque fut donc utilisée à Rome à l'époque de Sylla, au début du I^er^ siècle av. J.-C.

Les mosaïques à décor de vannerie, dont les tesselles rectangulaires composent le motif d'un tressage, sont presque contemporaines et de peu postérieures. On les trouve associées aux peintures murales des premier et deuxième styles (fin du II^e^-début du I^er^ siècle ; I^er^ siècle av. J.-C.), dans la maison du Faune et dans la maison de Marcus Fabius Rufus à Pompéi, mais aussi dans la villa d'Hadrien à Tivoli, où elles appartiennent évidemment à une phase antérieure du complexe.

Entre la fin du II^e^ siècle av. J.-C. et le I^er^ siècle apr. J.-C., le genre le plus répandu dans le monde romain fut certainement celui du panneau central, désigné du nom grec

Motyé (Mozia), maison des Mosaïques : vue panoramique du site.

d'*emblema* (pluriel *emblemata*). Quand elle était composée de petites tesselles (d'environ 3 à 5 millimètres de côté), la mosaïque était appelée *emblema vermiculatum*, comme si elle avait été faite de minuscules « vers » de couleur. L'exécution d'un motif figuratif aux tonalités dégradées de couleurs était extrêmement délicate : le panneau généralement réalisé en atelier, puis fixé dans un châssis en bois, était enfin déposé dans le pavement.

Les premiers artisans sont probablement venus de Sicile ou de Grèce. Ils apportèrent avec eux des œuvres originales, des techniques d'exécution et des sujets iconographiques, issus de la tradition grecque, à l'image des colombes de la mosaïque de Sosos, qui s'abreuvent dans un bassin. Parmi les *emblemata* les plus célèbres, il faut citer les scènes de théâtre de la villa de Cicéron à Pompéi, aujourd'hui conservées au musée de Naples, où le mosaïste, fier de son chef-d'œuvre, voulut apposer sa signature : Dioscoride de Samos.

En général, les *emblemata* étaient des œuvres de luxe – des originaux ou des copies de tableaux célèbres – et de petites dimensions, ce qui les rendait faciles à transporter. Suétone rapporte ainsi que César aimait emporter avec lui, dans ses campagnes militaires, des *tessellata et sectilia pavimenta* pour décorer sa tente (*Vie de César*, 46).

À l'époque impériale, la mosaïque partit à la conquête des murs, des plafonds et des surfaces courbes des voûtes. L'utilité pratique des revêtements n'était plus seule en cause : la mosaïque était devenue une mode, à laquelle il fallait souscrire pour afficher son statut social et faire étalage de sa richesse.

L'étymologie

Le terme de « mosaïque » est d'origine incertaine, mais il présente une certaine assonance avec le latin *Musa*, raison pour laquelle on le fait traditionnellement remonter au grec μοψσαικόν (*mousaikón*), (« œuvre digne des Muses »).

En latin, le mot apparaît tardivement. Au Ier siècle apr. J.-C., pour définir ce que nous appelons aujourd'hui « mosaïque », Pline l'Ancien utilise l'expression *pavimentum tesseris structum*, « pavement composé de tesselles », où les tesselles sont de petits cubes de pierre.

Dans la *Vie de Pescennius Niger* (6, 8), les auteurs de l'*Histoire Auguste* font allusion à un portrait de l'empereur en mosaïque en employant l'expression *pictum de musio*.

Au IVe siècle apr. J.-C., saint Augustin, originaire de Thagaste, en Afrique du Nord, parle d'un *(opus) musivum*, une « œuvre des Muses » ou, plus précisément, un « revêtement appliqué aux grottes dédiées aux Muses ». La référence aux Muses s'explique par l'habitude romaine de construire, dans les jardins des villas, des grottes consacrées aux nymphes (*nymphae*) ou aux Muses (*musaea*), en décorant leurs parois de pierres et de coquillages. Le *musaeum* désignerait ainsi la grotte, alors que l'*opus musivum* qualifierait le type de décoration appliqué sur la paroi. Ce n'est qu'à l'époque byzantine que se répandit l'emploi des mots *mousaikón* et *musaicus* pour désigner le revêtement des murs ou des voûtes. Le terme de *mosaïque* et ses équivalents se diffusèrent ainsi dans toutes les langues européennes, et même en arabe, où *muzauwaq* désigne la « décoration ».

En grec, les pierres étaient appelées *psiphoi*, *abakia* ou *abakiskoi*, c'est-à-dire « carreaux » ou « tablettes ». Le latin utilisait *abaculi*, *tesserae* ou *tessellae*, qui a donné « tesselles ».

En latin, le mosaïste qui composait les pavements était appelé *tessellarius* ou *tessellator*, alors que celui qui exécutait les scènes figuratives était le *musearius* ou *musivarius*.

Page ci-contre : Pompéi, caldarium *(« bain chaud ») de la maison du Ménandre* : Mosaïque des pêcheurs, Ier s. av. J.-C.

Pella, mosaïque de la chasse au cerf, IVe s. av. J.-C. : détail de la frise.

La technique

Page ci-contre : Constantinople, Grand Palais : deux chasseurs.

Les ouvriers au travail

Avec le temps, l'exécution des mosaïques se fit de plus en plus complexe, au point qu'une répartition des tâches selon les spécialités s'avéra indispensable, comme l'attestent l'*édit du maximum* de Dioclétien (*Edictum de pretiis rerum venalium*) et le *Code de Théodose* (*Codex Theodosianus*).

Un chantier de grande envergure pouvait donc réunir un grand nombre d'artisans de diverses spécialités. Sur le chantier du Grand Palais de Constantin à Constantinople, par exemple, les tâches étaient ainsi réparties : les tailleurs de pierre taillaient les blocs dans les carrières ; le *marmorarius* découpait les plaques de marbre et les polissait ; le *pavimentarius* préparait le lit de mortier ; le *quadretarius* assemblait les plaques au sol ou sur les murs ; le *pictor* exécutait le modèle sur la dernière couche d'enduit ; le *tessellarius* disposait les tesselles ; enfin, le *musivarius* composait la mosaïque proprement dite. Si le chantier était plus modeste, une même personne pouvait évidemment se charger de plusieurs opérations.

Les matériaux

La mosaïque est une technique qui reproduit des modèles picturaux en matériaux durables. Au XV^e^ siècle, Ghirlandaio considérait les mosaïques comme des « peintures pour l'éternité ».

Les exemples les plus anciens de mosaïques de pavement, qui remontent au monde grec (IV^e^ siècle av. J.-C.), sont composés de galets de rivière, noirs et blancs ou de couleur. Les mosaïstes leur substituèrent ensuite les tesselles de pierre, plus résistantes et qui pouvaient être polies. D'abord appliquées aux mosaïques de pavement, elles gagnèrent ensuite les murs.

Le plus souvent, les artisans se procuraient les pierres sur place. La préférence était accordée aux calcaires, aux tufs et aux silex, faciles à travailler et disponibles dans la nature en une large gamme de couleurs. Quand les tonalités nécessaires n'étaient pas disponibles, les mosaïstes recouraient aux pierres et aux marbres importés. Dans les grandes villes, comme la Rome impériale, il était possible de récupérer les déchets de grands blocs de marbre employés dans une construction pour exécuter les éléments architecturaux.

Les matériaux devaient être faciles à travailler : en un coup de marteau, il fallait obtenir une cassure bien nette. Les mosaïstes avaient donc une prédilection pour les pierres calcaires, qui sont des pierres tendres. Mais ils en exploitaient d'autres : les granits, les porphyres et les albâtres d'Égypte ; le granit de Sienne, la brèche rouge et la brèche verte ; le marbre rouge antique et le marbre blanc de Luni (Carrare) ; les marbres blancs, verts, rouges et noirs de Grèce ; le marbre *palombino* et le marbre *pavonazzetto* d'Asie. La variété des marbres s'explique par le remploi de pierres provenant de monuments qui, après la chute de l'Empire, n'étaient plus fréquentés.

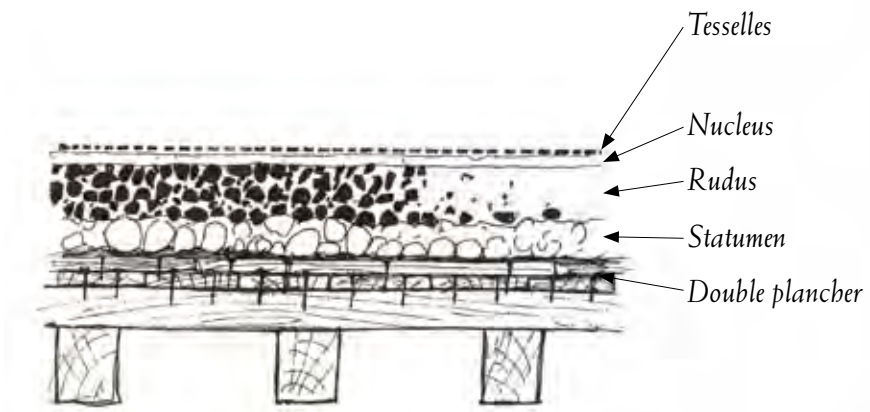
Le verre, qui donne de splendides effets de lumière, fut employé dès l'époque romaine, en particulier pour rendre le bleu de la mer. Son utilisation s'est maintenue

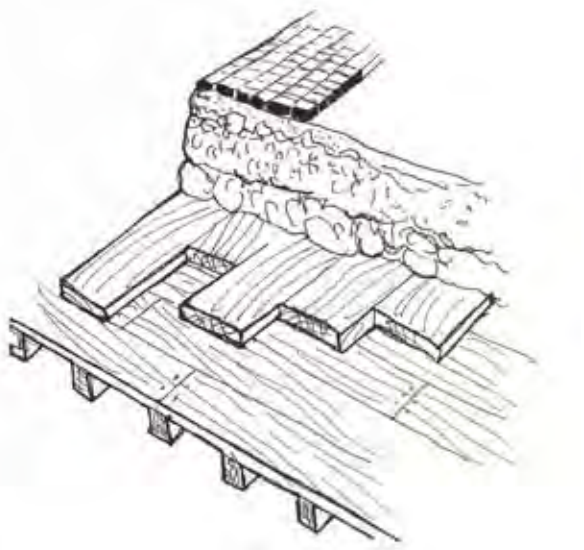
Aquilée : Europe sur un taureau, *Ier s. apr. J.-C.*

jusqu'à la fin de l'époque impériale, comme l'attestent les mosaïques d'Antioche sur l'Oronte, celles de Tabarka (Tunisie) et de la basilique patriarcale d'Aquilée, qui datent du IVe siècle apr. J.-C. Les tesselles résistant mal au piétinement, le verre fut surtout utilisé dans les mosaïques murales.

La fabrication des émaux connut une grande fortune à l'époque d'Auguste. Une mosaïque d'Aquilée, qui représente Europe sur un taureau, est composée d'émaux verts et bleus, qui symbolisent les reflets de l'eau.

La mosaïque de tesselles de verre, rehaussées d'une feuille d'or, se distingue par l'intensité de ses couleurs, mais elle est coûteuse et fragile. La technique, qui apparut pour la première fois au plafond de la Domus Aurea, se répandit à partir du IIIe siècle apr. J.-C. et atteignit son apogée à Byzance et dans le monde byzantin.





Coupe d'un pavement de mosaïque, d'après Vitruve (Rowland – Howe 1999).

La préparation

Pour mettre en œuvre la mosaïque, les artisans grecs creusaient en profondeur. Une première couche de galets et d'éclats de pierre était recouverte d'un mélange de chaux, de sable et de cendre d'environ 15 centimètres, qui était bien égalisé avant de recevoir la mosaïque proprement dite. Ce procédé assurait la stabilité de la composition.

Pour le monde romain, nous disposons des descriptions minutieuses de Vitruve (*De architectura*, chapitre 7, introduction et paragraphes 2-5) et de Pline (*Histoire naturelle*, 36, 186-189), descriptions confirmées par les découvertes archéologiques. Après avoir creusé sur une profondeur d'environ deux pieds (60 centimètres), l'artisan tassait la terre au fond, puis disposait un double plancher, qui était ensuite recouvert d'une couche de pierres (*statumen*) grosses comme le poing. Deux couches venaient ensuite : l'une, d'environ 25 centimètres d'épaisseur, était composée pour trois quarts de gravier et pour le reste de cailloux (*rudus*) ; l'autre était une coulée de mortier, d'environ 12 centimètres d'épaisseur, composée pour trois quarts de poudre de tuileau et pour le reste de chaux (*nucleus*). Dans le cas de l'*opus signinum*, cette dernière couche servait déjà de revêtement ; dans les autres cas, elle était destinée à recevoir les tesselles (*lithostrota* ou *opus vermiculatum*) ou les motifs géométriques (*opus sectile*). La surface de la mosaïque était polie avec un mélange de poudre de marbre, de chaux et de sable. Le polissage était exécuté *ad regulam et libellam*, c'est-à-dire en éliminant les aspérités et en nivelant parfaitement la surface.

Pour les mosaïques murales, il fallait d'abord appliquer une première couche d'un enduit rugueux, qui recevait ensuite une couche de mortier fin, constitué de marbre, de chaux et de pouzzolane. C'est sur cette dernière couche qu'étaient appliquées les tesselles.

La pose des tesselles

Les tesselles étaient taillées sur mesure : 1 centimètre environ pour les *lithostrata* et 3 millimètres pour les *vermiculata*. On se servait d'une marteline ou d'une pince. Les tesselles étaient fixées dans le mortier, à la main ou à l'aide d'une petite pince, sur la moitié ou les deux tiers de leur hauteur.

Dans l'Antiquité, les tesselles étaient placées directement dans la couche de mortier. La méthode directe, la plus simple et la plus rapide, semble aussi la meilleure. On n'a pas trouvé trace de la méthode indirecte, pourtant très utilisée à l'époque moderne, qui consiste à préparer la mosaïque en atelier en collant les tesselles à l'envers sur un patron, puis à retourner la composition en la déposant sur son support.

Les petits panneaux de facture délicate, comme les *emblemata* de l'*opus vermiculatum*, étaient exécutés en atelier dans un coffrage de bois. Une fois la composition terminée, le panneau était placé dans la mosaïque de pavement. Le liant était constitué d'une

Pompéi, insula occidentalis, *maison de M. Fabius Rufus*, *I*er *s. av. J.-C. Le méandre polychrome repose sur une couche de préparation incisée et colorée.*

fine couche d'enduit, appliqué petit à petit et recouvert par les tesselles à mesure que le travail avançait.

Les erreurs qui apparaissent dans certaines mosaïques – sur la droite de la *Mosaïque d'Alexandre*, par exemple, où se trouve la cavalerie de Darius, le nombre des pattes de chevaux ne correspond pas au nombre des têtes – peuvent s'expliquer par une mauvaise interprétation, de la part du mosaïste, du dessin préparatoire exécuté par le peintre ou du modèle tiré d'un album de dessins.

Les dessins préparatoires

L'exécution de la mosaïque s'appuyait sur un dessin préparatoire, réalisé au poinçon dans le mortier frais, au fusain sur un carton ou bien encore selon la technique du poncif, en utilisant de la poudre de charbon.

La technique de la *sinopia*, qui doit son nom à la ville de Sinope, en Turquie, consiste à exécuter le dessin préparatoire au moyen d'une ocre rouge – la *sinopia* proprement dite – diluée dans de l'eau.

Une mosaïque ornée d'un méandre polychrome, caractéristique du deuxième style, a été découverte récemment à l'occasion des fouilles de l'*insula occidentalis* de Pompéi. Le support conserve la trace non seulement d'un dessin préparatoire incisé, mais aussi des différentes couleurs utilisées dans la mosaïque. Il faut supposer par conséquent, pour les *emblemata* comme pour les *vermiculata* qui présentent des tesselles de 3 millimètres et de nombreuses tonalités de couleur, que le dessin préparatoire a été réalisé entièrement. Du reste, la mosaïque est inséparable de la peinture : elle transpose en matériaux durables les modèles de la peinture murale et de la peinture de chevalet.

Les auteurs latins : Pline et Vitruve

Caius Plinius Secundus, dit Pline l'Ancien, naquit à Côme en l'an 23 et mourut à Stabies en 79 apr. J.-C. Homme politique, il exerça de hautes fonctions civiles et militaires, tout en se consacrant à des travaux d'érudition. Outre de nombreux ouvrages historiques, tous perdus, il écrivit une *Histoire naturelle* en trente-sept livres, qui nous est parvenue complète. Dans la lettre adressée à l'empereur Vespasien, qui introduit l'œuvre, il la présente lui-même comme un recueil d'observations sur la nature, tirées de la lecture de plus de deux mille ouvrages. D'après le témoignage de son neveu, Pline le Jeune, qui nous a laissé un portrait expressif de son oncle, l'auteur consacrait tout son temps libre et toutes ses nuits à l'étude (*Lettres* 3, 5).

Il s'agit donc d'une somme encyclopédique : la compilation d'un érudit amateur, auquel l'histoire de l'art antique est redevable de beaucoup. Dans ce traité universel, qui parle du ciel, des planètes, de la terre, des plantes et des minéraux, l'auteur s'attarde en effet sur les arts antiques, en particulier dans les livres 33 à 36. L'occasion d'évoquer les arts lui est donnée par ses commentaires sur les marbres, les métaux, les pierres dures et les couleurs : les matériaux qui sont mis en œuvre par les artistes.

Les descriptions de Pline, fussent-elles le simple fruit de notes de lecture, constituent une précieuse source d'informations sur l'Antiquité, compte tenu de la perte d'un grand nombre de textes anciens.

L'inlassable curiosité de l'érudit fut aussi la cause de sa mort, le 13 août de l'an 79, alors que Pompéi et Herculanum étaient détruites par l'éruption du Vésuve. Sa fin tragique est racontée par Pline le Jeune dans deux célèbres lettres adressées à l'historien Tacite (*Lettres* 6, 16 et 20). Amiral de la flotte romaine, Pline l'Ancien voulut se rendre sur place pour observer ce phénomène insolite mais, arrivé à proximité du rivage, il mourut asphyxié par les fumées volcaniques.

Histoire naturelle, livre 36

184. L'art de la mosaïque en Grèce :

« Les carrelages sont une invention des Grecs, qui arrivèrent à en faire une sorte de peinture, jusqu'au temps où les mosaïques en prirent la place. Dans ce dernier genre, l'artiste le plus célèbre fut Sosus [Sosos], qui fit à Pergame l'*asarôtos oikos* (« maison non balayée ») ; on la nomme ainsi parce qu'il avait représenté en petits carreaux teints de différentes couleurs les débris du repas qu'on a coutume d'enlever avec le balai, et qui là semblent avoir été laissés. On y admire une colombe qui boit, et dont la tête jette de l'ombre sur l'eau ; on en voit d'autres qui s'épluchent au soleil, sur le bord d'un canthare. »

185. L'art de la mosaïque à Rome :

« Je crois que les premiers carrelages sont ceux que nous nommons maintenant barbariques et sous-couverts ; en Italie, ce pavage se faisait avec la hie, du moins on peut le comprendre par le nom même qu'il porte (*pavimentum*). Le premier carrelage en maille fut fait à Rome dans le temple de Jupiter Capitolin, après

le commencement de la troisième guerre punique. Que les carrelages aient été communs et très goûtés avant la guerre des Cimbres, c'est ce qu'indique ce vers de Lucilius : "Un carrelage orné avec art de couleurs et de dessins." »

186. L'origine de la mosaïque et sa mise en œuvre :
« Les Grecs ont inventé les toits en terrasse. Cette toiture est bonne, dans les contrées chaudes, mais elle manque le but dans les pays où les pluies se gèlent. On commence par faire deux lits de linteaux ; on en cloue les extrémités, pour qu'il ne survienne point d'inflexion ; on étend sur ce plancher un hourdage neuf auquel on a ajouté un tiers de tessons pilés, puis on met un second hourdage épais d'un pied, dans lequel on a fait entrer deux cinquièmes de chaux, et que l'on foule avec la hie. Alors on étend le noyau qui est une couche épaisse de six doigts, et sur le tout on pose un lit de grandes pierres plates, épaisses de deux doigts au moins. La pente de ce carrelage sera d'un pouce et demi par dix pieds. On unira bien la surface avec une pierre à polir. On pense que le plancher ne doit pas être en ais de chêne, parce que ce bois s'infléchit. On croit à propos de le recouvrir d'un lit de fougère et de paille, pour qu'il sente moins l'action de la chaux. Il est nécessaire de faire avant le hourdage un lit des pierres globuleuses. On construit de même les carrelages de mosaïque en forme d'épi. »

188. Les types de pavements :
« Il ne faut pas omettre non plus une espèce de carrelage, le carrelage à la grecque. On hie le sol ; on met un hourdage ou un lit de tessons, puis une couche, fortement foulée, de charbon, de sable, de chaux et de cendre mêlés ensemble ; à cette couche, la règle et le niveau à la main, on donne une épaisseur d'un demi-pied. La surface alors a l'aspect du sol ; mais si on y fait passer la pierre à polir, on lui donne l'apparence d'un carrelage noir. »

189. Les mosaïques des murs et des voûtes :
« Les mosaïques furent en usage dès le temps de Sylla ; du moins voit-on encore aujourd'hui un carrelage en petits segments qu'il fit faire à Préneste, dans le temple de la Fortune. Puis les carrelages passèrent du sol aux parois, et on les fit de verre. C'est une invention récente : la preuve, c'est qu'Agrippa, aux thermes qu'il construisit à Rome, fit peindre à l'encaustique les murailles en terre cuite dans les pièces chauffées, et, dans le reste, orner les crépis ; et sans aucun doute il eût orné les pièces en mosaïque de verre, si cette mosaïque avait été dès lors inventée, ou du moins si des parois du théâtre de Scaurus où elle figura, comme nous avons dit (36, 24, 11), elle avait passé aux appartements. »

Marcus Vitruvius Pollio, connu sous le nom de Vitruve, est un architecte romain, originaire de Vérone, qui vécut au Ier siècle av. J.-C. L'empereur Auguste le récompensa de ses mérites en lui accordant une rente. Son traité *De architectura*, composé de dix livres et probablement rédigé entre 27 et 23 av. J.-C., exerça une grande influence sur les architectes de la Renaissance, puis du néoclassicisme. Ses recherches sur les proportions du corps humain, décrites dans le troisième livre, inspirèrent le célèbre dessin de Léonard de Vinci, connu comme *L'Homme de Vitruve*. Au XVIe siècle, Andrea Palladio le reconnut comme son maître.

Le traité de Vitruve est un des nombreux textes qui furent recopiés dans le *scriptorium* de Charlemagne au IXe siècle. Un grand nombre de manuscrits conservés sont issus du manuscrit qui se trouve aujourd'hui à la British Library (Harley 2767). Malgré ses faiblesses – son style serait obscur, les sources grecques sont mal interprétées, ses proportions sont tirées d'un trop petit nombre d'édifices –, le traité témoigne encore d'une grande modernité, en particulier parce qu'il défend l'idée que l'architecture doit s'appuyer sur la connaissance de toutes les disciplines, qu'elles soient littéraires ou scientifiques, de la musique à l'anatomie.

Mosaïque d'Héraclite au « sol non balayé », IIe s. apr. J.-C. : un coquillage et un oursin.

Page ci-contre : Mosaïque d'Héraclite au « sol non balayé », provenant d'une villa de l'Aventin, IIe s. apr. J.-C. : les restes du repas.
Musées du Latran au Vatican, inv. 10132.

Mosaïque d'Héraclite au « sol non balayé », IIe s. apr. J.-C. : les restes d'un volatile.

En bas : mosaïque d'Héraclite au « sol non balayé » provenant d'une villa de l'Aventin à Rome, IIe s. apr. J.-C. : une souris et une noix.
Musées du Latran au Vatican.

Dans le livre 7 de son traité, Vitruve décrit la pose des mosaïques.

De architectura, *livre 7, introduction, paragraphe 18 :*
« Comme il s'est trouvé parmi nos ancêtres des architectes aussi distingués que chez les Grecs, et que de notre temps il y en a eu un assez grand nombre, comme je n'en vois d'ailleurs que quelques-uns qui aient donné des préceptes de leur art, j'ai cru que je devais, non garder le silence, mais traiter méthodiquement, dans chacun de mes livres, chaque partie de mon sujet. Voilà pourquoi, après avoir enseigné, dans le sixième livre, la manière de bâtir les édifices particuliers, je vais, dans le septième, expliquer comment les enduits peuvent réunir à la fois la beauté et la solidité. »

De architectura, *livre 7, chapitre 1, paragraphes 2-5 :*
« Une fois les planches assemblées, on les couvrira de fougère, si l'on en a, sinon de paille, afin que le bois ne puisse se gâter par la chaux. [...] On posera alors un premier lit fait avec des cailloux qui seront au moins gros à remplir la paume de la main. Ce lit une fois achevé, on s'occupera de la rudération, qui sera composée d'une partie de chaux et de trois de cailloux, si ce sont des recoupes de pierres de taille, et de deux parties de chaux et de cinq de cailloux, s'ils proviennent de démolitions. On étendra ensuite cette matière, et un nombre suffisant d'hommes armés de leviers de bois sera chargé de la battre longtemps, et de la rendre parfaitement compacte ; cette couche terminée n'aura pas moins de neuf pouces d'épaisseur. Là-dessus, on fera le noyau composé de tuileaux avec lesquels on mêlera une partie de chaux contre trois de ciment ; son épaisseur sera au moins de six doigts. Sur ce noyau parfaitement dressé avec la règle et le niveau, on appliquera le pavé, qu'il doive être fait en mosaïque ou avec des carreaux. Quand le pavé aura été posé avec la pente qu'il doit avoir, on le polira avec la pierre ponce, de manière que, s'il est composé de petites pièces oblongues, ou triangulaires, ou carrées, ou hexagones, il ne reste rien de raboteux, rien qui présente la moindre aspérité sur le bord des jointures, et que, s'il est formé de carreaux, tous les angles en soient parfaitement unis, sans qu'aucun sorte du niveau, faute d'avoir été frotté : car si tous les angles ne sont pas également aplanis, c'est qu'ils n'auront point été convenablement polis. [...] Lorsqu'on sera arrivé à avoir une superficie bien polie, bien luisante, on tamisera de la poudre de marbre, et on étendra par-dessus un mélange de chaux et de sable. Quant aux pavés qui doivent être exposés à l'air, il faut les faire avec une solidité toute particulière. Les planches sur lesquelles ils reposent se gonflent par l'humidité, se rétrécissent par la sécheresse, s'affaissent par leur propre poids, et ces différentes causes ont bientôt disjoint les pavés ; joignez à cela les gelées et les frimas, qui les empêchent de rester en bon état. »

Les typologies

La mosaïque, romaine en particulier, se distingue par différentes typologies, qui pouvaient souvent coexister dans le même édifice.

La mosaïque en noir et blanc

C'est la technique la plus répandue en Italie entre le Ier siècle av. J.-C. et le IIe siècle apr. J.-C. Sans doute inventée à Rome, elle se répandit rapidement en Campanie, où l'exemple le plus connu est la mosaïque du « chien enchaîné » de Pompéi. Au IIe siècle apr. J.-C., elle jouit d'une grande faveur à Ostie, où elle inspira des compositions riches et complexes. Au IIIe siècle, elle fut supplantée par les grandes compositions polychromes.

La mosaïque de galets *(opus lapilli)*

La technique qui utilise les galets de rivière fut mise au point à l'époque créto-mycénienne pour imperméabiliser le sol des places publiques. La tradition disparut avec l'effondrement de la puissance mycénienne pour réapparaître au VIIIe siècle en Asie Mineure. Au IVe siècle, elle est attestée en Grèce (Olynthe, Corinthe, Sicyone, Érétrie, Rhodes) et en Grande-Grèce (Arpi, Motyé). La technique atteignit son apogée avec les mosaïques figuratives des palais princiers de Pella, en Macédoine.

Les *emblemata*

Le mot latin *emblema*, issu du grec εμβλημα (« ce qui est appliqué sur »), désigne les panneaux exécutés en atelier, disposés sur une plaque de travertin ou de terre cuite, puis insérés au centre des pavements en *opus tessellatum* ou en *opus signinum*. Leur exécution exigeait le plus grand soin. Un passage de Suétone rapporte que César les emportait avec lui dans ses campagnes militaires pour décorer sa tente : « Dans ses expéditions, il portait avec lui, pour en paver son logement, des carrelages et des pièces de mosaïque » (*Vie de*

À gauche : Herculanum, atrium de la villa des Papyrus : lithostroton, *début du Ier s. av. J.-C.*

À droite : Rome, édifice situé près de la caserne des gladiateurs (Ludus Magnus) : lithostroton, *début du Ier s. av. J.-C.*

Pompéi, maison des Chapiteaux historiés : Danse bachique *en* opus sectile, *21 × 67 cm, Ier s. apr. J.-C. Naples, Musée archéologique national, inv. 9977.*

César, 46). Leur utilisation est attestée entre l'époque hellénistique et le milieu du IIe siècle apr. J.-C. La période d'apogée fut le Ier siècle av. J.-C.

Les *lithostrota*

Le mot grec *lithostroton* est dérivé de λιυο (« pierre ») et de στρονψμι (« j'étends, je couvre »). Ce revêtement fut autrefois identifié avec le pavement découvert dans le cryptoportique de Préneste pendant la construction – à l'époque de Sylla – du temple de la Fortune, évoquée par Pline l'Ancien (*Histoire Naturelle*, 36, 184). Aujourd'hui, l'hypothèse retenue à la suite de spécialistes comme Doro Levi, mais qu'il resterait à vérifier, est qu'il s'agirait d'un terme générique pour désigner tous les types de mosaïque, qu'il s'agisse de dalles, de tesselles ou de marqueteries de marbre.

L'*opus musivum*

Dans l'Antiquité, le terme qui est à l'origine du mot mosaïque était très rare et ne désignait que les mosaïques en pâte de verre qui recouvraient les murs et les voûtes. Aujourd'hui, le terme de mosaïque désigne tous les types de revêtements, qu'ils recouvrent les murs ou les sols, qu'ils soient composés de galets, de tesselles ou de carreaux.

L'*opus sectile*

Utilisé sur les sols ou sur les murs, ce revêtement était composé de petites plaques de marbre de couleurs différentes, qui formaient des décors géométriques, figuratifs ou végétaux. Le terme désigne aussi les marqueteries figuratives, composées de marbres

précieux ou de pierres dures et de pâtes de verre, incrustées dans une plaque d'ardoise ou de marbre rouge antique. Les marqueteries à motifs complexes en marbres précieux furent surtout utilisées dans les résidences de luxe de l'Antiquité tardive, dans toute la Méditerranée. Les mosaïstes se servaient en général de porphyre rouge et vert, de marbre *pavonazzetto* et de marbre jaune antique. Quelque soixante-dix types sont attestés en Italie, en Espagne, en Grèce et en Afrique. La présence à Rome de toutes les variantes a laissé supposer que les modèles partaient de la capitale de l'empire, où ils étaient conçus par des artisans spécialisés venus d'Alexandrie. Une variante est constituée par l'*opus alexandrinum*, une marqueterie de marbre composée d'éléments noirs et blancs sur fond rouge, caractérisée par l'utilisation abondante de porphyre (rouge) et de serpentine (verte). La technique ne doit pas son nom à la ville d'Alexandrie, mais à l'empereur Sévère Alexandre (222-235), sous le règne duquel elle connut une grande diffusion.

L'*opus scutulatum* (du latin *scutula*, « carreau en forme de losange »)

Le décor de losanges en perspective, généralement composé de carreaux blancs, noirs et gris, se retrouve dans la maison des Griffons à Rome, dans la *cella* des temples d'Apollon Sosianos à Rome et d'Apollon à Pompéi, et dans le *tablinum*, la salle de réception, de la maison du Faune à Pompéi.

L'*opus signinum*

Ce mortier de couleur beige, composé de chaux et de poudre de tuileau, doit peut-être son nom à la ville de Segni, située dans le Latium. Le décor était formé par des

En haut, à gauche : Rome, maison découverte sous l'église Saint-Pierre-aux-Liens, mosaïque en opus signinum, *fin du IIe s. av. J.-C.*

En bas : Pompéi, tablinum *de la maison du Faune, mosaïque en* opus scutulatum, *Ier s. av. J.-C.*

En haut, à droite : Pompéi, insula occidentalis, *maison de M. Fabius Rufus, mosaïque à décor de vannerie, Ier s. av. J.-C.*

tesselles de calcaire blanc, séparées les unes des autres et disposées de façon à dessiner des motifs géométriques. Le site de Motyé (Mozia), en Sicile, a livré une variante bicolore en noir et blanc. La technique, qui fut très utilisée en Italie à l'époque républicaine, est attestée à Frégelles (Latium), à Pompéi et à Herculanum.

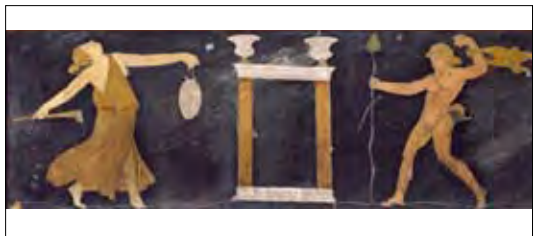
L'*opus tessellatum* (du latin *tessella*, lui-même dérivé du grec τεσσαρε , « cube, dé à jouer », cf. Pline l'Ancien, *Histoire naturelle* 17, 119.3)

Ce pavement était composé de petits cubes de pierre ou de marbre de 1 à 2 centimètres de côté. Le décor de vannerie était constitué de tesselles rectangulaires, disposées deux par deux de manière à former un tressage.

L'*opus vermiculatum*

Le terme apparaît dans un vers du poète latin Lucilius (Fragment inc. 34L), rapporté par Pline l'Ancien : « *Arte pavimenti atque emblemate vermiculato* » (*Histoire naturelle* 36, 185). La technique doit évidemment son nom aux mouvements sinueux, « en forme de vers », tracés par les minuscules tesselles, qui ne mesurent pas plus de 3 millimètres de côté. Probablement inventée au IVe siècle av. J.-C. dans l'Égypte hellénistique, elle permettait de rendre les nuances chromatiques les plus ténues et de rivaliser ainsi avec la peinture. On s'en servit donc pour reproduire des tableaux célèbres, en les copiant sur des panneaux exécutés en atelier puis insérés dans les pavements (*emblemata*). Les mosaïstes se servirent d'abord de petits cubes de marbre, d'onyx et de pierres diverses, qui offraient une plus grande précision que les galets, avant que les tesselles de pierre, de verre et d'émail ne fussent introduites au IIIe siècle av. J.-C. C'est à l'*opus vermiculatum* que Pline l'Ancien fait allusion quand il écrit que les carrelages sont une invention grecque (*Histoire naturelle* 36, 184).

Pages 30-31 : Ostie, maison située à l'extérieur de la porte Marine : mosaïques murales en opus sectile, *IV^e s. apr. J.-C. Rome, Musée national d'art médiéval.*



Pages 32-33 : Pompéi, maison des Chapiteaux historiés : Danse bachique *en* opus sectile, *23 × 67 cm, I^er s. apr. J.-C. Naples, Musée archéologique national, inv. 9979.*

Les mosaïstes

Au début de la période impériale, l'art de la mosaïque était déjà si répandu dans tout l'empire qu'aucune résidence de luxe n'échappait à ce type de décor. Les grandes villes abritaient des ateliers de mosaïstes, tandis que les localités plus modestes recouraient aux services d'artisans itinérants. Les panneaux figuratifs (*emblemata*) étaient exécutés en atelier, puis vendus sur le marché des œuvres d'art.

Le mosaïste le plus ancien dont le nom nous soit parvenu est un certain Gnôsis qui, à la fin du IVe siècle av. J.-C., signa la mosaïque de la *Chasse au cerf* dans le palais princier de Pella, en Macédoine. Il s'agit malheureusement de la seule apparition de son nom. Une mosaïque circulaire de Délos, datée de la fin du IIe siècle av. J.-C., porte la signature d'Asclépiade, originaire d'Arados, en Phénicie. Une superbe mosaïque de Pergame, aujourd'hui conservée à Berlin, conserve le nom d'un certain Héphaïstion qui s'est servi, pour signer, d'un procédé astucieux : le cartouche qui contient sa signature est représenté comme une carte de visite, dont trois angles sont fixés par un cachet de cire rouge, tandis que le quatrième s'est détaché. Le même réalisme, caractéristique de l'art de Pergame, se retrouve dans la mosaïque exécutée par Sosos qui représente une salle à manger, le sol jonché des restes d'un banquet.

Pergame : mosaïque d'Héphaïstion, détail. Berlin, musée de Pergame, inv. Mos. 70.

Page ci-contre : Pompéi, villa de Cicéron : La Visite chez la magicienne, *mosaïque de Dioscoride de Samos, inspirée d'une comédie de Ménandre, 42 × 35 cm. Détail représentant la jeune hétaïre Pythias. Naples, Musée archéologique national, inv. 9987.*

La Reine d'Égypte Bérénice II, *mosaïque de Sophilos provenant de Thmuis, fin du IIIe av. J.-C. Reconstitution graphique (Pfrommer 2002).*

Page ci-contre : La Reine d'Égypte Bérénice II, *mosaïque de Sophilos provenant de Thmuis, 2,77 × 2,61 m, fin du IIIe s. av. J.-C. Alexandrie, Musée gréco-romain, inv. 21739.*

Alexandrie nous a livré la signature de l'artiste grec Sophilos, qui, au début du IIe siècle av. J.-C., exécuta à Thmuis, dans le Delta, une mosaïque représentant une personnification de la ville d'Alexandrie.

Les mosaïques de la villa de Cicéron à Pompéi sont l'œuvre de Dioscoride de Samos. Dans le monde romain, les signatures de mosaïstes sont extrêmement rares, car il s'agissait le plus souvent d'affranchis ou d'esclaves, considérés comme de simples artisans.

Au IIe siècle apr. J.-C., c'est un certain Héraclite qui, sur l'Aventin, à Rome, nous laissa sa signature sur la copie la plus célèbre de la mosaïque de Sosos, aujourd'hui conservée aux musées du Vatican. L'utilisation de lettres grecques et de signes de ponctuation en forme de feuilles de lierre, caractéristiques du règne d'Hadrien, laisse entendre qu'il était originaire d'Asie Mineure.

Au IIIe siècle apr. J.-C., à Ostie, c'est un certain Proklos qui signa en lettres grecques une *tabula ansata* (« tablette ansée »), imprimée dans le pavement d'une cave.

Au début du IVe siècle apr. J.-C., à Baalbek, l'antique Héliopolis, aujourd'hui au Liban, Amphion signa en grec la mosaïque où la Muse Calliope est entourée des portraits de Socrate et des Sept Sages, chacun accompagné d'une maxime philosophique : Solon d'Athènes est associé à la devise « Rien de trop » ; Bias de Prière, à la sentence « La plupart des hommes sont mauvais » ; Chilon de Sparte, à la devise delphique « Connais-toi toi-même ». Outre la signature de l'artiste, la mosaïque porte le nom du propriétaire, Patrikios, fils d'Olympios, adepte de la doctrine néoplatonicienne et disciple d'Eudoxe de Cnide.

ΕΠΟΙΕΙ

Mosaïque d'Héphaïstion.
Berlin, musée de Pergame, inv. Mos. 70.

Nombreux sont les maîtres mosaïstes qui s'établirent dans les provinces. Ainsi à Lillebonne, en Gaule, Sennius Felix, originaire de Pouzzoles, signa une mosaïque en citant son élève Amor.

La forte demande de mosaïques permit à certains artisans de jouir d'une grande considération. Leur art était à ce point estimé que l'édit de Constantin en faveur de la renaissance des arts exempta les mosaïstes de l'impôt, au même titre que les architectes, les peintres et les sculpteurs.

Page 40
Reconstitution de la mosaïque de Sosos
*L'*emblema *aux colombes est celui de la villa d'Hadrien de Tivoli ; le « sol non balayé » est celui de la mosaïque d'Héraclite.*

Page 41
Mosaïque d'Héraclite au « sol non balayé », IIe s. apr. J.-C. : un masque.

Pages 42-43
Mosaïque d'Héraclite au « sol non balayé », IIe s. apr. J.-C. : la scène nilotique de la bordure.

Pages 44-45
Mosaïque d'Héraclite au « sol non balayé », IIe s. apr. J.-C. : les masques.
La bordure du bas représente un plafond à caissons.

ΗΡΑΚΛΕΙΤΟΣ·ΗΡΓΑΣΑΤΟ·

HPAK

Les ateliers et les répertoires

Ce sont surtout les *emblemata*, les panneaux figuratifs centraux, exécutés séparément puis insérés dans les pavements, qui laissent supposer l'existence d'ateliers. La seule ville de Pompéi en a livré une trentaine, et à moins qu'ils n'aient été importés d'Orient et achetés dans le cadre du commerce de l'art, ces *emblemata* sont probablement issus d'ateliers locaux ou régionaux. On a même trouvé la trace d'ateliers ouvrant sur la rue, où les ouvriers stockaient les matériaux et les outils, tandis que le maître mosaïste s'occupait de concevoir les projets. En 1746, lors des fouilles du site d'Herculanum, l'ingénieur espagnol Roque Joachim de Alcubierre découvrit un grand vase carré en plomb et quelques autres en terre cuite, qui contenaient des tesselles de verre de diverses couleurs, sans doute destinées à l'exécution de mosaïques murales.

Une rare représentation d'un atelier de mosaïste se trouve sur une dalle funéraire découverte à Ostie : deux artisans sont en train de découper les tesselles avec une marteline, petit marteau à double pointe, tandis qu'un panier renversé laisse échapper des tesselles déjà découpées ; au second plan, le maître mosaïste indique à deux ouvriers où déposer des dalles de marbre. Compte tenu que le travail devait être exécuté sur

Tarquinia, tombe du Biclinium : Jeune homme en compagnie d'une hétaïre. *La jeune femme tient un rouleau de papyrus ou une bande de tissu représentant une scène de chasse (Byres 1842).*

Atelier de mosaïste, 45,5 × 50,5 cm, 270-280 apr. J.-C. d'après l'inscription. Ostie, Antiquarium, inv. 132.

place, il faut plutôt penser à des artisans itinérants, qui se déplaçaient à l'intérieur d'une région, voire plus loin, en fonction des commandes.

Les répertoires voyageaient avec les mosaïstes, qui emportaient avec eux des albums de dessins ou des rouleaux de papyrus reproduisant des modèles tirés d'œuvres célèbres de l'Antiquité.

Ainsi s'explique que des mosaïques analogues se retrouvent à des époques différentes et dans des localités éloignées les unes des autres. Le thème du combat des centaures et des fauves, par exemple, se retrouve à la fois sur une mosaïque de la villa d'Hadrien à Tivoli et sur une mosaïque de Cherchell, en Afrique du Nord. Ceux des musiciens ambulants et de la visite chez la magicienne sont représentés à Pompéi comme à Mytilène. Enfin, la même scène de conversation se retrouve sur une peinture de la Farnésine et sur une mosaïque provenant de Centocelle. Les mosaïques, comme les peintures murales, constituèrent ainsi le moyen de transmission et de diffusion des grandes œuvres de la peinture grecque, dont les originaux sont aujourd'hui perdus.

La publication récente du papyrus d'Artémidore, aujourd'hui conservé à Turin, a suscité un regain d'intérêt pour cette question. Il s'agit en effet d'un papyrus ptolémaïque de la fin de la période hellénistique, dont le verso a été réutilisé, sans doute au début de la période impériale, pour y représenter des animaux et des têtes, accompagnés de légendes. Cette découverte confirme un célèbre passage de Pline l'Ancien rapportant que le peintre Parrhasios d'Éphèse exécuta des carnets de croquis dont les artistes ultérieurs tirèrent grand profit (*Histoire naturelle* 35, 68).

C'est surtout à l'époque impériale, semble-t-il, que l'habitude se répandit de recopier des répertoires standardisés. Le recours aux modèles n'était en rien choquant dans la mesure où l'indépendance créatrice faisait souvent défaut. De plus, l'idée de copie ne possédait pas, dans l'Antiquité gréco-romaine, la connotation péjorative d'aujourd'hui : les propriétaires étaient même fiers de posséder des copies de chefs-d'œuvre célèbres.

Les datations

Pour dater les mosaïques, il faut souvent les mettre en rapport avec un contexte historique ou un événement exceptionnel. Les plus belles mosaïques de Pergame, par exemple, témoignent de la splendeur du royaume des Attalides aux IIIe et IIe siècles av. J.-C., avant sa soumission à l'autorité de Rome, en 133 av. J.-C. L'île de Délos fut détruite en 88 av. J.-C. par Archélaos, général de Mithridate : ses mosaïques sont le reflet de la prospérité qui était celle de l'île avant son pillage. Les villes de Pompéi, d'Herculanum et de Stabies furent ensevelies par l'éruption du Vésuve de 79 apr. J.-C. En Numidie, la colonie militaire de Timgad (Thamugadi) fut fondée en 100 apr. J.-C. par l'empereur Trajan. Quant à Antioche de Syrie, elle fut entièrement détruite par un tremblement de terre en 526 apr. J.-C.

En 1962, on découvrit à Nea Paphos, sur l'île de Chypre, une somptueuse villa romaine, dont les mosaïques polychromes représentaient des scènes mythologiques. L'édifice fut construit au IIIe siècle apr. J.-C. et détruit par les tremblements de terre qui secouèrent l'île en 332 et en 342.

Présentation de Dionysos enfant.
Chypre, Nea Paphos.

Apollon et Marsyas.
Chypre, Nea Paphos.

Les datations peuvent aussi s'appuyer sur des critères techniques. La taille des tesselles, par exemple, tend à augmenter avec le temps : les *emblemata* les plus anciens (IIe siècle av. J.-C.) présentent des tesselles aux dimensions millimétriques, alors que les mosaïques ultérieures (Ier siècle av. J.-C.–Ier siècle apr. J.-C.) se composent de tesselles de un centimètre environ.

Le style est aussi un critère de datation relativement sûr, car la mosaïque participe de l'évolution générale des arts. Les compositions se font ainsi le reflet des modes iconographiques et des tendances stylistiques qui caractérisent les « arts majeurs », comme la peinture, la sculpture et même l'architecture, pour ce qui concerne les bordures ornées de moulures ou de rinceaux fleuris.

Les mosaïques paléochrétiennes constituent un cas particulier. Alors que les motifs décoratifs et végétaux conservent la profondeur et le relief de leurs modèles antiques, la figure humaine est au contraire traitée frontalement, en deux dimensions, conformément aux canons d'une nouvelle spiritualité.

Mosaïques et tapis

Les matériaux organiques de l'Antiquité ont tous été perdus : on suppose donc que les mosaïques se sont inspirées des arts du textile, sans pouvoir le prouver. Ceux qui contestent cette hypothèse invoquent le silence des sources littéraires. Ce n'est qu'à la fin de l'Antiquité que les motifs et les styles des tissus semblent se retrouver de façon plus évidente dans le répertoire des mosaïques, comme dans une superbe mosaïque du Ve siècle apr. J.-C. provenant du quartier résidentiel de Daphné, à Antioche, et aujourd'hui conservée au musée du Louvre.

Dans la mosaïque d'Alexandrie qui représente Bérénice sous les traits d'Isis, la bordure à franges rappelle beaucoup celle d'un kilim de Cappadoce du XVIIIe siècle. Il est évident qu'il ne s'agit pas d'une simple coïncidence. Les bordures des mosaïques hellénistiques et romaines remontent à une tradition décorative vieille de plusieurs siècles, qui était propre aux arts du textile et qui se retrouve dans les tapis traditionnels de la période moderne.

Ainsi, par exemple, deux tapisseries coptes de l'Antiquité tardive, l'une représentant le mythe de Méléagre et d'Atalante, l'autre Dionysos – toutes deux conservées à l'Abegg-Stiftung de Riggisberg, près de Berne –, présentent des décors d'architecture et des motifs iconographiques qui pourraient être aussi caractéristiques des mosaïques.

Mosaïque de Daphné (Antioche), fin du Ve s. apr. J.-C. : la frise de bouquetins affrontés.
Paris, musée du Louvre, inv. MA 3442.

Page ci-contre : Mosaïque de Daphné (Antioche), fin du Ve s. apr. J.-C. : un phénix, sur un rocher, se détache sur un semis de roses ; frise de bouquetins affrontés en bordure.
Paris, musée du Louvre, inv. MA 3442.

Mosaïques et architecture

Page ci-contre : Pompéi, maison de l'Ours : vue de l'atrium.

Les mosaïques, qui étaient comme des tapis de marbre, étaient conçues en fonction de la pièce qu'elles devaient décorer. On veillait en particulier à ce que les meubles ne viennent pas les dissimuler. Dans les chambres à coucher (*cubicula*), par exemple, la scène figurative ne se trouvait pas au centre de la pièce, mais entre les deux lits, et dans les salles à manger (*triclinia*), elle était placée entre les trois lits de table, tandis qu'un seuil richement décoré, le plus souvent d'un méandre, marquait le passage entre l'antichambre et la salle.

Il arrivait parfois que le décor de mosaïque fasse partie du projet même de l'architecte. Dans ce cas, il était conçu comme une décoration unique, qui devait recouvrir une série de pièces aux fonctions diverses.

La belle maison de Paquius Proculus, située rue de l'Abondance, une des rues les plus élégantes de Pompéi, était entièrement revêtue de mosaïques : son propriétaire, sans doute un boulanger fortuné ou du moins un « nouveau riche », voulait ainsi faire étalage de sa réussite. Souvent, la représentation d'un chien enchaîné sur le seuil d'entrée avertissait les visiteurs de la présence d'un chien de garde, comme le rappelait l'inscription CAVE CANEM, (« Attention au chien »). Les natures mortes soulignaient la fonction des salles à manger (*triclinia*), tandis que les poissons, les crustacés et les mascarons des divinités fluviales célébraient la présence de l'eau sur les fontaines en mosaïque. Dans le jardin de la maison des Cerfs à Herculanum, par exemple, un fronton est orné d'une tête d'Océan, tandis que la frise représente des Amours chevauchant des Tritons. Le philosophe moraliste Sénèque, qui fréquentait la cour de Néron (Ier siècle apr. J.-C.), se sentit obligé de critiquer cette opulence : « *Ut parietes advectis trans maria marmoribus fulgeant, ut tecta varientur auro, ut lacunaribus pavimentorum respondeat nitor.* » C'est-à-dire : « On veut que les murailles resplendissent de marbres venus d'outre-mer, que les plafonds soient relevés d'or, que l'éclat des pavés réponde aux lambris » (*Lettres* 114, 9).

La collaboration des mosaïstes et des architectes explique que la composition des mosaïques de pavement reflète parfois la structure du plafond, à la façon d'un miroir : les plafonds à poutres suscitaient la création de mosaïques rectilignes, alors que les plafonds en voûte appelaient des mosaïques circulaires, comme dans l'*œcus* (« salle de réception ») de la maison de Julius Polybius à Pompéi et dans les thermes féminins d'Herculanum. Cette caractéristique a permis de reconstituer un grand nombre de plafonds de Pompéi, comme dans la villa des Mystères et dans la maison du Ménandre.

La mosaïque se distinguait aussi par une sorte d'esthétique cinétique (*kinaesthetic*), sollicitant le spectateur en mouvement ou à l'arrêt, orientant ou interrompant le flux des personnes. Les couloirs et les pièces de passage étaient décorés de mosaïques tout en longueur, alors que les salles de séjour étaient ornées de compositions rectangulaires, qui comprenaient souvent un panneau figuratif en leur centre. Dans les thermes, par exemple, les mosaïques à décor géométrique sur fond blanc indiquaient le parcours à suivre, comme une sorte de tapis roulant.

Les mosaïques murales

Pline l'Ancien rapporte que les mosaïques murales sont apparues à l'époque des Julio-Claudiens (voir page 23, dans *Histoire naturelle*, livre 36, l'extrait 189, « Les mosaïques des murs et des voûtes »).

Sous le règne de Vespasien, les vers du poète Stace se font aussi l'écho de cette vogue quand il décrit les bains de Claudius Etruscus, un personnage de la cour de Néron : « *effulgent camerae, vario fastigia vitro* », « les voûtes ont de l'éclat et brillent à leur sommet de vitraux animés. »

La mosaïque murale fut largement utilisée dans les maisons romaines, surtout dans les jardins et dans les nymphées. Les fouilles de Pompéi et d'Herculanum ont livré un grand nombre de mosaïques qui décoraient des colonnes, des édicules ou des fontaines. Il s'agit d'une documentation précieuse sur l'art de la mosaïque au Ier siècle av. J.-C., ou du moins avant 79 apr. J.-C., année de l'éruption du Vésuve. Parmi les exemples les plus significatifs, il faut citer : à Pompéi, les thermes suburbains, la maison des Colonnes de mosaïque, la maison de la Grande Fontaine, la maison de la Petite Fontaine, la maison des Savants et la maison de l'Ours ; à Herculanum, la maison du Squelette et la maison de Neptune et Amphitrite. Sur la Via Latina, à Rome, l'hypogée de Pomponius Hylas conserve un édicule qui date du règne de Tibère. Toujours à Rome, il faut mentionner la voûte de mosaïque du nymphée de la Domus Aurea : au centre, Ulysse et Polyphème sont rendus sur un fond doré comme des sculptures en bronze. Les thermes des Sept Sages, à Ostie, conservent une magnifique mosaïque à décor de rinceaux. La salle de réception de la *domus* située à l'extérieur de la porte Marine, datée du IVe siècle apr. J.-C., a livré de superbes mosaïques murales, composées de panneaux en *opus sectile* de 146 mètres carrés, qui sont aujourd'hui exposées au Musée national d'art médiéval de Rome. Les décors étaient végétaux et géométriques, alors que le registre médian représentait des combats d'animaux. Le plafond était revêtu d'une mosaïque de pâte de verre de couleur bleu-vert, ornée de rinceaux dorés.

Les thermes de Leptis Magna, en Libye, situés près de la mer, étaient ornés de mosaïques murales représentant des scènes nilotiques, qui furent recouvertes par des peintures au IIIe siècle apr. J.-C. Les nombreux bassins et absides découverts en Italie du Nord, en Tunisie, en Palestine ou en Turquie sont plus tardifs : les inscriptions en mosaïque portant le nom du dédicant permettent souvent de dater l'édifice.

Dans l'art paléochrétien, la voûte de mosaïque la plus ancienne a été trouvée dans une tombe située sous la basilique Saint-Pierre de Rome. La composition date de la période préconstantinienne, comme le montrent les scènes bibliques : le char d'Élie, identifié avec le char d'Apollon, au milieu d'une vigne luxuriante ; Jonas et la baleine ; Moïse faisant jaillir la source du rocher. C'est à Ravenne, aux Ve et VIe siècles apr. J.-C., que cette utilisation de la mosaïque atteignit son apogée.

Page ci-contre et ci-dessus : Ostie, salle de réception de la domus *située à l'extérieur de la porte Marine : mosaïques murales en* opus sectile *(détails), IVe s. apr. J.-C.*
Rome, Musée national d'art médiéval.

L'évolution stylistique

Olynthe, reconstitution graphique d'une mosaïque de galets en noir et blanc à motifs géométriques, milieu du IVe s. av. J.-C.

Au cours de ces dernières décennies, les inventaires publiés, qui recensent toutes les œuvres d'une région donnée, ainsi que les rapports de fouilles, qui les situent dans leur contexte architectural et archéologique, ont permis de faire progresser les recherches sur l'évolution stylistique des mosaïques. Il est aujourd'hui possible de décrire, dans les grandes lignes, l'évolution des différentes régions de l'Empire romain et d'affirmer, fût-ce dans le cadre de tendances générales, qu'il s'agit d'un artisanat étroitement lié aux centres de production locaux.

Les mosaïques de galets de rivière sont la forme la plus ancienne : elles apparurent à la période créto-mycénienne, quand se répandit l'usage de recouvrir les sols de terre battue pour obtenir un revêtement imperméable et résistant à l'usure. Au VIIIe siècle av. J.-C., la mosaïque de galets fut utilisée dans le palais de Gordion, en Turquie, où une grande salle destinée au culte fut revêtue de galets blancs, jaunes, rouges et noirs, disposés de façon à former des motifs géométriques (des carrés, des triangles, des rectangles, des damiers et des rosettes).

Au VIIe siècle av. J.-C., la mosaïque de galets servit à revêtir des espaces publics, comme l'agora de Lato, en Crète, ou des espaces sacrés, comme le temple d'Artémis Orthia à Sparte et le temple de Poséidon à Isthmia. La technique se répandit à partir du Ve siècle av. J.-C. : on la retrouve à Olynthe, en Chalcidique, où elle est attestée par une vingtaine d'exemplaires. Leurs décors géométriques, librement disposés, forment de merveilleuses compositions abstraites, qui suscitèrent l'admiration de l'architecte autrichien Friedensreich Hundertwasser (1928-2000). Les scènes figuratives s'inspirent d'épisodes de la mythologie : Bellérophon, monté sur Pégase, s'apprêtant à tuer la Chimère ; Thétis et les Néréides apportant à Achille les armes forgées par Héphaïstos ; Dionysos au galop, accompagné d'un cortège de ménades et de panthères.

La mosaïque de galets trouva son expression la plus aboutie au IVe siècle av. J.-C. dans les palais princiers de Pella, la capitale de l'Empire macédonien. Le caractère linéaire et plastique de l'art grec apparaît ici dans toute son évidence : le dessin est tracé par une lame de plomb, qui suit le contour des figures et souligne leurs traits. Les corps sont blancs, pareils à des statues de marbre, et les couleurs sont réduites au nombre de quatre : le blanc, le jaune, le brun-rouge et le gris-noir. La symbolique de ces couleurs, inspirée par les philosophies présocratiques, renvoie aux quatre éléments du cosmos. Certains archéologues ont voulu y reconnaître l'influence du sculpteur Léocharès qui fut chargé, comme le rapportent les textes, de représenter Alexandre et Cratère à la chasse au lion.

Dans la mosaïque représentant Dionysos sur une panthère, le dieu est identifié à l'animal par la souplesse et la fluidité de son corps, dont les rythmes sinueux rappellent les œuvres de Lysippe, sculpteur de la cour. Les corps athlétiques d'Alexandre et de ses compagnons, représentés ailleurs, sont plus massifs et plus musculeux. La gamme est également réduite à quatre couleurs et à toutes leurs nuances, conformément aux canons de la peinture antique, ainsi que le rapporte Pline l'Ancien.

Motyé (Mozia), portique de la maison des Mosaïques : mosaïque de galets représentant un combat d'animaux sauvages, IVe-IIIe s. av. J.-C.

La mosaïque de galets resta en usage en Grèce et en Asie Mineure entre le IVe et le Ier siècle av. J.-C., comme l'attestent le temple de Zeus à Olympie et les mosaïques de Corinthe, de Sicyone et de Rhodes, où les mythes représentés sont les mêmes qu'à Olynthe. Entre 1972 et 1980, la Mission archéologique suisse mit au jour un bel ensemble à Érétrie, dans la maison des Mosaïques. L'édifice avait été construit vers 370 av. J.-C. et détruit par un incendie un siècle plus tard. Le décor qui ornait le vestibule et une salle de banquet comprenait des motifs végétaux et des scènes figuratives : le combat des Arimaspes contre les griffons ; une Néréide sur un Triton combattant des fauves. En Grande-Grèce, où se répandirent les modes des métropoles, les mosaïques de galets se retrouvent dans les habitations de l'île de Motyé (Mozia), près de Trapani, comme dans la maison des Mosaïques (IVe-IIIe siècles av. J.-C.), où sont représentées des scènes de combat entre animaux fantastiques.

Les *emblemata* en *opus vermiculatum* de Délos (*Dionysos chevauchant un tigre*, *Dionysos ailé chevauchant un tigre*) et de Pompéi (la *Mosaïque d'Alexandre*, les mosaïques de Dioscoride de Samos) présentent les traits caractéristiques de l'hellénisme tardif (IIe-Ier siècles av. J.-C.) : le naturalisme, la vivacité des couleurs, le dégradé imperceptible des nuances chromatiques, la plasticité des corps humains et des motifs végétaux. Ces caractéristiques hellénistiques seront fortement présentes jusqu'à la période augustéenne.

Sicyone, mosaïque de galets représentant un cheval et un cerf, IVe s. av. J.-C.

La mosaïque de tesselles fut introduite à Rome à la fin du IIIe siècle av. J.-C. La technique, qui servit d'abord à imperméabiliser des sols de terre battue et à les rendre plus résistants au piétinement, fut ensuite utilisée dans les habitations privées pour ses qualités décoratives. Avec l'expansion de Rome en Grèce et en Égypte, et l'essor des échanges culturels et commerciaux, un intérêt croissant se manifesta pour les qualités esthétiques et le raffinement des compositions. Pline l'Ancien s'exclamait avec mépris : « Voilà qu'on se met à vouloir peindre avec de la pierre. »

Avec le temps, la mosaïque romaine s'affranchit de la tradition grecque et se répandit dans toutes les régions de l'empire. Les mosaïstes privilégièrent les scènes figuratives, le plus souvent stéréotypées, et surtout les motifs géométriques, les arabesques et les végétations stylisées. Les matériaux utilisés restèrent le marbre, les pierres de diverses natures et les pâtes de verre, qui permettaient des créations d'un grand raffinement.

Les différentes provinces de l'empire abritaient des écoles locales, qui possédaient leur propre répertoire décoratif et chromatique. Ainsi les Gaules privilégiaient les mosaïques à décor géométrique, alors que l'Afrique du Nord préférait les grandes compositions figuratives.

Au Ier siècle apr. J.-C., la mosaïque était présente partout, dans les édifices publics comme dans les habitations privées. La région ensevelie par l'éruption du Vésuve en 79 apr. J.-C. – avec les villes de Pompéi, d'Herculanum, de Stabies et d'Oplontis – nous a livré un riche répertoire, qui permet de compléter notre connaissance de l'art antique et,

Pages 60-61
Sicyone, mosaïque de galets, IVe s. av. J.-C. : Centaures.

Page 62
Sicyone, mosaïque de galets, IVe s. av. J.-C. : détail du griffon.

Page 63
Sicyone, mosaïque de galets, IVe s. av. J.-C. : décor de fleurs et griffon.

Pages 64-65
Érétrie, maison des Mosaïques, IVe s. av. J.-C. : Thétis, montée sur un Triton, apporte à Achille les armes forgées par Héphaïstos.

Un nain remet la palme au vainqueur d'un combat de coqs, 50 × 50 cm, Ier s. apr. J.-C.
Naples, Musée archéologique national, inv. 10003.

en particulier, de la peinture. Il s'agit le plus souvent d'œuvres d'artisans qui se contentaient de recopier des thèmes connus.

La technique illusionniste s'imposa dès l'époque des Flaviens, c'est-à-dire dès le milieu du Ier siècle apr. J.-C. Les corps perdirent leurs volumes pour apparaître sous la forme d'une infinité de petites taches claires et foncées, qui se réunissent dans l'œil du spectateur. Les valeurs picturales l'emportèrent ainsi sur les valeurs plastiques, et les figures gagnèrent en dynamisme. En témoigne, par exemple, la mosaïque représentant un combat de coqs avec un nain, exposée au Musée archéologique national de Naples et considérée comme originaire de la région du Vésuve, mais provenant en réalité de la collection du cardinal Borgia. Un nain sert ici d'arbitre au combat de coqs et, dans un geste ridiculement solennel, il remet la palme au coq vainqueur.

L'illusionnisme de la période flavienne, caractéristique du quatrième style de la peinture pompéienne, se perpétua, semble-t-il, jusqu'à l'époque de l'empereur Hadrien (IIe siècle apr. J.-C.), mais se teinta d'un certain classicisme, comme le montre le retour au rendu plastique des corps. Le traitement de la profondeur s'exprime dans la conquête de l'espace et dans la représentation en perspective, mais aussi dans les passages délicats de l'ombre à la lumière. Les artistes, qui maîtrisaient la technique de la perspective, se plaisaient à représenter les positions obliques les plus audacieuses, comme le montre la superbe mosaïque du combat des centaures et des fauves de la villa d'Hadrien à Tivoli.

Les *emblemata* restèrent en vogue jusqu'à la fin du Ier siècle apr. J.-C., puis se firent plus rares, tandis que le décor figuratif tendait à s'étendre à toute la mosaïque. Les compositions perdirent en finesse, et les tesselles gagnèrent en dimension. En Italie, la mosaïque en noir et blanc fut la technique la plus répandue à partir de la fin du Ier siècle et surtout

Pompéi, entrée de la maison du Poète tragique : mosaïque du « chien enchaîné », seconde moitié du Ier s. apr. J.-C. « CAVE CANEM » : « Attention au chien ».

du IIe siècle apr. J.-C. Les figures s'y détachent comme des silhouettes noires sur un fond blanc, tandis que les traits blancs et les taches de lumière sont les seuls éléments qui soulignent l'épaisseur des corps. La technique fut probablement inventée à Rome, mais elle se répandit rapidement en Campanie, où l'exemple le plus célèbre est la mosaïque du « chien enchaîné », à l'entrée de la maison du Poète tragique à Pompéi. L'animal est accompagné de l'inscription CAVE CANEM, « Attention au chien ». Un panneau écrit aurait suffi, mais tout le monde ne savait pas lire : la fonction de la mosaïque était donc de faire peur aux personnes mal intentionnées.

Dans les thermes féminins d'Herculanum, l'*apodyterium*, vestiaire pourvu d'une banquette en maçonnerie et d'étagères pour y déposer ses vêtements, est décoré d'une mosaïque en noir et blanc qui représente un Triton, une rame sur l'épaule, accompagné d'un Amour. Le fond de la mosaïque, peuplé de dauphins, d'une pieuvre et d'une seiche, symbolise la mer et renvoie à la fonction de l'édifice. Le *tepidarium* (« bain tiède ») est décoré d'un labyrinthe à méandres, contenant des panneaux décoratifs où apparaissent divers récipients : une situle, un skyphos, une œnochoé et un *simpulum* (grande cuillère à long manche).

Dans le *caldarium* (« bain chaud ») de la maison du Ménandre à Pompéi, le thème de l'eau est symbolisé par la *Mosaïque des pêcheurs*, datée de la première phase de la noble demeure, c'est-à-dire du deuxième style.

Des thermes romains du IIe siècle apr. J.-C. ont été conservés à Naples, le long de la Via Terracina. Le pavement du vestiaire était décoré d'une Néréide assise sur la queue d'un Triton. Dans le *frigidarium* (« bain froid »), la mosaïque représentait un cortège de monstres marins. Près de l'entrée se trouvaient des latrines en marbre, dont la mosaïque était ornée de deux dauphins aux queues entrelacées.

Herculanum, tepidarium *des thermes féminins : décor de méandres et de motifs historiés, I^er^ s. apr. J.-C. Détails de certains panneaux.*

Au II^e^ siècle apr. J.-C., c'est la technique du noir et blanc qui prévalait à Ostie, le port de Rome. Les nombreux édifices publics, les habitations privées, les boutiques et les nécropoles furent souvent décorés de compositions d'une grande complexité. La ville était un port cosmopolite : la place des Corporations abritait soixante-dix agences de compagnies marchandes de tout l'empire. Les scènes et les marchandises représentées sur les mosaïques des entrées symbolisaient les pays d'origine : Alexandrie en Égypte, Sabratha en Libye, Carthage en Afrique du Nord, Narbonne en Gaule, etc. Le célèbre phare d'Ostie, surmonté de flammes, se retrouve sur les différents panneaux. La symbolique de la mer, source de prospérité pour la ville, est confiée au dieu Neptune, présent sur de nombreuses mosaïques. L'une des plus belles est celle des thermes de Neptune, où le dieu, tiré par quatre vigoureux hippocampes, est entouré de Tritons, de Néréides, de dauphins et de poissons.

Au II^e^ siècle apr. J.-C., l'empire traversa une période de crise politique, économique et culturelle. Dans le monde des arts, ces incertitudes s'exprimèrent par la rupture avec la tradition grecque et par l'avènement d'un nouveau langage formel : les valeurs plastiques de l'âge classique furent abandonnées au profit d'une inspiration plus intérieure et plus métaphysique.

La diffusion du christianisme, du néoplatonisme et de l'orphisme favorisa les doctrines selon lesquelles l'image devait dépasser la réalité et rendre compte du surnaturel. Ainsi se manifesta une tendance à l'abstraction. Au cours du III^e^ siècle apr. J.-C., les figures renoncèrent à la profondeur et apparurent dans un espace abstrait à deux dimensions, comme si la forme cédait devant l'idée. Cette nouvelle conception s'exprima dans la stricte frontalité des figures et dans la disparition de la profondeur de champ : un procédé qui servait à les rapprocher du spectateur et à confirmer la véracité du récit. En même temps, les corps se firent plus schématiques et les visages furent dépourvus de toute expression. Les grandes compositions polychromes furent remises au goût du jour. Au traitement virtuose de l'iridescence de l'air et de la transparence de l'eau s'ajoutèrent les effets de clair-obscur des scènes de nocturnes, comme le montre la mosaïque d'Antioche, où Dionysos est éclairé par une torche dans la pénombre d'une salle de banquet.

Ces caractéristiques sont toujours présentes sous le règne des Antonins et des Sévères (II^e^-III^e^ siècles apr. J.-C.), mais les expressions des visages gagnent en intensité. Le goût des barbes et des chevelures épaisses est illustré par un grand nombre de mascarons représentant Océan et les divinités fluviales.

La période des Sévères (III^e^ siècle apr. J.-C.) se distingue par l'assimilation de toutes les conquêtes picturales et spatiales des époques précédentes, mais semble également préfigurer les nouvelles tendances « expressionnistes » qui caractériseront l'art de la fin de l'Antiquité et du début du Moyen Âge. Les artistes ne cherchent plus à représenter parfaitement le corps humain, ni à traiter l'espace selon les lois rigoureuses de la perspective, mais à rendre compte de valeurs symboliques et allégoriques.

Les mosaïques d'Aquilée constituent un ensemble exceptionnel, en raison de leur nombre et de leur état de conservation. La ville, située sur la lagune de Grado, fut fondée en 181 av. J.-C. Sous le règne d'Auguste, elle devint la capitale de la dixième région d'Italie : *Venetia et Histria*. Siège d'un évêché à partir du IVe siècle, elle peut être considérée, avec Ravenne, comme le site archéologique le plus important d'Italie du Nord. Ville artistique, elle profita de la richesse de ses donateurs et de la prospérité de son commerce avec l'Europe du Nord, en particulier avec les régions danubiennes. L'art de la mosaïque y est attesté sans interruption depuis la période hellénistique jusqu'au Ve siècle apr. J.-C. Les représentations, d'un grand intérêt iconographique, témoignent d'un style naturaliste d'inspiration hellénistique, mais adapté au langage de la symbolique chrétienne. Les riches mosaïques illustrent deux typologies principales : les plus anciennes sont des mosaïques de tesselles de verres colorés sur fond noir, supplantées, au IIe siècle apr. J.-C., par des décors géométriques en noir et blanc ; les plus récentes, qui datent des IVe et Ve siècles, sont des compositions aux vastes dimensions, comme dans le cas de la villa de Desenzano, sur le lac de Garde, et de Piazza Armerina, en Sicile.

En 1962, une villa romaine fut découverte à Nea Paphos, sur l'île de Chypre. Ses mosaïques polychromes, ornées de scènes mythologiques, datent des IIIe et IVe siècles. Le panneau qui représente Ikarios est un des plus beaux : il raconte une histoire qui commence bien et qui finit mal. Le dénommé Ikarios, roi de l'Attique, accueillit un jour le dieu Dionysos qui, pour le remercier de son hospitalité, lui apprit à cultiver la vigne. Ravi, le roi Ikarios se mit à parcourir l'Attique pour faire connaître sa découverte. Mais des bergers qui s'étaient enivrés, se croyant empoisonnés, tuèrent le pauvre Ikarios. Pour identifier les personnages, le mosaïste a ajouté leur nom en lettres grecques : Dionysos est assis, en train de converser avec la nymphe Akmé ; Ikarios conduit les bœufs qui tirent des chariots remplis d'outres de vin ; les deux bergers ivres et assassins sont « les premiers qui boivent le vin ».

Au Bas-Empire, les mosaïques de luxe en *opus sectile*, faites de marqueteries de marbre, se répandirent dans les résidences impériales et les édifices publics les plus importants. La basilique de Junius Bassus, située non loin de la basilique Sainte-Marie-Majeure de Rome, fut construite en 331 apr. J.-C. par le consul qui lui donna son nom. Ses murs étaient revêtus d'une splendide marqueterie de marbres polychromes en *opus sectile*, dont il reste aujourd'hui quatre panneaux, exposés aux musées du Capitole et au Musée national romain. Les panneaux de marqueterie représentent des scènes mythologiques (Hylas enlevé par les nymphes), des scènes de combat entre un tigre et un veau, ainsi que le cortège d'intronisation (*processus consularis*) de Junius Bassus, monté sur un quadrige et suivi par les auriges à cheval des quatre factions du cirque. Les sujets, qui célèbrent les activités publiques du consul, sont inspirés par la philosophie néoplatonicienne, répandue dans l'aristocratie romaine de l'Antiquité tardive.

Chypre, Nea Paphos : Ikarios donnant le vin aux hommes. *Détail représentant Dionysos en compagnie de la nymphe Akmé.*

Si le panneau de l'enlèvement d'Hylas, traduction d'un carton antique, se distingue par une représentation oblique du personnage, fidèle aux canons du naturalisme hellénistique, le cortège de Junius Bassus est représenté dans une stricte frontalité, caractéristique de l'art de l'Antiquité tardive, qui sacrifie le réalisme aux valeurs symboliques. On retrouve cette même frontalité dans la frise de l'arc de Constantin à Rome. Les figures sont conçues par grandes masses compactes (stéréométrie), tandis que les clairs-obscurs sont obtenus en utilisant les couleurs naturelles des marbres. Du point de vue stylistique, cette œuvre présente de grandes affinités avec les marqueteries de pâte de verre (vers 350 apr. J.-C.) qui furent découvertes sur l'île de Cenchrées, le port méridional de Corinthe. Ces panneaux furent sans doute importés d'Égypte, d'Alexandrie, car ils représentent des paysages de type alexandrin et des portraits de philosophes, comme Platon, qui, à l'époque du néoplatonisme, étaient vénérés par les élites d'Alexandrie.

La frise aux motifs égyptiens qui borde la scène de l'enlèvement d'Hylas pourrait aussi faire penser que des artisans venus d'Alexandrie ont travaillé à la basilique de Junius Bassus. Les ateliers égyptiens étaient en effet spécialisés dans le travail des pierres dures, comme le porphyre et la serpentine. Les thèmes païens des mosaïques montrent que le haut fonctionnaire de Constantin était de ceux qui voyaient dans la mythologie gréco-romaine une préfiguration du message chrétien. Du reste, Junius Bassus n'est-il pas le père du préfet du même nom, dont le superbe sarcophage, conservé aux musées du Vatican, est orné de scènes de l'Ancien et du Nouveau Testament ?

Au IV^e^ siècle apr. J.-C., le règne de Constantin consacra la renaissance de la tradition gréco-romaine. Les artistes renouèrent avec le classicisme pour choisir leurs sujets, représenter les corps et traiter la perspective, comme en témoignent les cycles du Grand Palais de Constantinople, exécutés entre la fin du IV^e^ et le milieu du VI^e^ siècle, même si la tendance est aujourd'hui de les rattacher au règne de Justinien, c'est-à-dire au VI^e^ siècle. Les mosaïques montrent des scènes de la vie des campagnes : des paysans en train de traire devant leurs cabanes, un loup s'attaquant aux troupeaux, des musiciens, des femmes à la fontaine, des animaux de basse-cour, un singe au pied d'un palmier, des divinités des sources, le dieu Pan portant Dionysos enfant sur les épaules, des édifices et des animaux fantastiques, des scènes de chasse et des combats de fauves. Les sujets, polychromes sur fond blanc, ne semblent pas être liés les uns aux autres :

Chypre, Nea Paphos : Ikarios donnant le vin aux hommes. *Détail représentant Ikarios conduisant des chariots chargés d'outres de vin.*

l'intention de l'artiste est seulement de composer une grande surface décorée. Par leur vivacité naturaliste, par leur sens de l'espace et de la perspective, les scènes se rattachent à la grande tradition hellénistique, comme si leur auteur les avait extraites d'un recueil de modèles. Le projet, qui fut certainement l'œuvre d'un seul artiste, présente des analogies avec les mosaïques de Syrie.

L'art de la mosaïque n'a pas connu, bien sûr, la même évolution dans toutes les parties de l'empire. Des différences importantes opposent les provinces occidentales et orientales, l'Afrique du Nord et la Germanie, la Gaule et la Bretagne.

La ville de Philippopolis, aujourd'hui en Syrie, offre un exemple extrêmement significatif. Les caravanes qui transportaient les produits d'Orient et les esclaves vers le golfe Persique et l'Égypte y faisaient étape dès la période hellénistique. Quittant Damas, il faut parcourir 87 kilomètres pour atteindre Shahba, une oasis plantée de vignes, au cœur de la région du Jabal al-Arab. Cette forteresse vit naître l'empereur Philippe l'Arabe, qui régna de 244 à 249 apr. J.-C. Nommé préfet du prétoire à l'âge de 39 ans, sous le règne de Gordien III, il fut proclamé empereur par les légions quand Gordien fut assassiné près de Doura-Europos. De sa ville natale, Philippe voulut faire une nouvelle Rome, en la reconstruisant sur le plan d'une cité romaine et en la dotant de luxueux édifices, décorés de mosaïques. En l'honneur de l'empereur qui eut le privilège de célébrer le millénaire de la fondation de Rome, la ville prit le nom de Philippopolis. Sa reconstruction fut pourtant de courte durée, car Philippe fut assassiné par Dèce en 249 apr. J.-C. L'empereur avait eu le temps d'y faire bâtir un théâtre romain à la limite du désert, lui qui connaissait à peine le latin.

Les mosaïques, aujourd'hui exposées au musée local, témoignent d'un net retour au classicisme, que l'empereur lui-même considérait comme le langage universel par excellence. Dans l'allégorie de la *Fécondité de la nature*, par exemple, l'artiste veut afficher sa connaissance de la mythologie : une foule de personnages se pressent dans cette scène, où ils ne servent guère à éclairer le récit, paraissant plutôt se marcher sur les pieds. Les multiples citations érudites des figures représentées, accompagnées de légendes, composent un ensemble d'une triste austérité.

La villa patricienne du Casale (IV^e^ siècle apr. J.-C.), située à Piazza Armerina, en Sicile, conserve un splendide décor de mosaïques de plus de 3 000 mètres carrés, qui représente des scènes de chasse et de la vie quotidienne. La complexité narrative,

Portrait de femme, *période byzantine. Carthage, Musée archéologique.*

l'audace des perspectives, le dynamisme des figures, l'utilisation de raccourcis et de clairs-obscurs, qui soulignent le volume des corps, sont autant de qualités qui témoignent d'un retour à l'art des Sévères, plutôt qu'une adhésion à l'expressionnisme métaphysique et transcendantal. On y retrouve aussi le goût des couleurs vives, caractéristique des provinces romaines d'Afrique du Nord.

Le musée du Bardo de Tunis, le plus grand de Tunisie (un demi-million de visiteurs par an), conserve la plus riche collection de mosaïques du monde. Jusqu'en 1957, le bâtiment fut la résidence officielle du bey de Tunis, et il est curieux de penser que ce lieu qui, jusqu'en 1939, abritait des odalisques, des eunuques et des nains, est aujourd'hui un

austère musée. Les mosaïques, exécutées entre le IIe et le VIe siècle apr. J.-C., proviennent des grandes villes romaines d'Afrique : Carthage, Dougga, el-Djem, Sousse… Les plus belles sont celles de Dougga et d'el-Djem, réalisées aux IIe et IIIIe siècles, qui illustrent la vie des riches colons romains. C'est dans l'art de la mosaïque de pavement que la civilisation de l'Afrique proconsulaire se montra la plus originale. Les productions de la Mauritanie et surtout celles de la Tripolitaine empruntèrent leurs scènes mythologiques aux modèles hellénistiques importés de Rome ou d'Alexandrie. Les thèmes choisis célébraient la prospérité de ces régions, où les petits propriétaires, le plus souvent des vétérans des légions, survivaient au milieu des grands domaines impériaux ou privés.

Ravenne, basilique San Vitale (526-547 apr. J.-C.) : L'Impératrice Théodora.

Pline l'Ancien rapporte qu'au Ier siècle av. J.-C., six personnes seulement possédaient la moitié de la province d'Afrique et que Néron les fit exécuter pour s'emparer de leurs biens (*Histoire naturelle* 18, 35). Dès 454 av. J.-C., les propriétés impériales représentaient un cinquième de tout le territoire. Si l'Égypte fournissait à Rome le blé de quatre mois de l'année, l'Afrique assurait son approvisionnement pour les huit mois restants : environ 12 millions de quintaux. Outre les céréales, l'Afrique était réputée pour son vin et pour son huile.

En général, les grands panneaux centraux des mosaïques, dont l'ampleur contraste avec les modestes figures des bordures, trahissent l'utilisation de cartons hellénistiques. La vivacité des motifs secondaires montre cependant que les artistes s'y sentaient plus à l'aise que dans les scènes principales, où le traitement de la perspective leur paraissait difficile. Un exemple significatif est fourni par la mosaïque du *Triomphe de Dionysos* (IIIe siècle apr. J.-C.), où la ménade au tambourin est anormalement plus grande que les autres figures. Quant à la mosaïque de *La Dame de Carthage*, superbe portrait féminin, elle appartient déjà au monde byzantin, comme le montrent la frontalité et la spiritualité de la figure, le rendu sans profondeur du drapé et l'expression méditative des grands yeux en amande, tandis que le faux encadrement de pierres précieuses imite les luxueuses reliures des manuscrits enluminés.

À partir du IVe siècle apr. J.-C., l'abstraction du symbole l'emporte sur la représentation réaliste des figures. L'exécution perd le plus souvent en qualité technique et stylistique : les artistes ne sont pas moins virtuoses, mais leur intérêt est ailleurs. La mosaïque, qui tend à recouvrir toute la surface du sol, est conçue comme une seule composition figurative, divisée en panneaux géométriques (carrés, cercles, losanges, polygones). Une sorte d'*horror vacui*, de peur du vide, pousse les artistes à remplir tous les espaces libres de fleurs, d'oiseaux et d'objets en tout genre.

Dans l'art paléochrétien, la mosaïque connut également une grande fortune. Les principales basiliques de Rome étaient décorées, sur leurs murs, de grands cycles figuratifs qui représentaient des scènes bibliques, comme dans la nef de Sainte-Marie-Majeure (Ve siècle apr. J.-C.). L'art de la mosaïque se perpétua ensuite dans le monde byzantin et médiéval, où les scènes figuratives, composées de petites tesselles, furent réservées aux murs, tandis que les pavements étaient composés de gigantesques marqueteries de marbre, connues sous le nom de pavements « cosmatesques » (dérivé des « Cosma » ou « Cosmati », une famille romaine d'artisans marbriers des XIIe et XIIIe siècles, qui exécuta des décors géométriques de marbres polychromes dans les églises de Rome et du Latium.)

Après la tentative de l'empereur Julien l'Apostat (361-363) de restaurer la religion antique, le christianisme triompha définitivement sous le règne de l'empereur Théodose (379-395), qui interdit les cultes païens par l'édit de Constantinople en 392 apr. J.-C. Dans le domaine de la mosaïque, le passage de la tradition gréco-romaine à la tradition byzantine et médiévale est illustré par les mosaïques de Justinien et de Théodora, conservées dans la basilique San Vitale de Ravenne. Aux figures animées, représentées en action, se substituent progressivement des figures hiératiques, représentées frontalement, aux yeux grands ouverts, mais détachées du monde réel, à la façon de créatures surnaturelles. C'est ainsi que l'impératrice Théodora, majestueuse et sévère, se fit représenter avec sa cour au VIe siècle apr. J.-C. – même si la forme, qui ne correspond pas toujours au contenu, ne doit pas induire en erreur. Avant de devenir impératrice, Théodora avait été danseuse et courtisane, mais elle apparaît ici sous les traits d'une femme austère, devenue l'épouse exemplaire de l'empereur chrétien. D'évidence, les réalités terrestres et contingentes n'intéressent plus les mosaïstes. Le couple impérial, accompagné de dignitaires et de dames de cour, est rendu par des figures irréelles qui exercent sur terre le pouvoir du Christ. Les soldats de Justinien sont d'ailleurs désignés comme des *milites Christi* (« soldats du Christ ») par le monogramme constantinien (le chrisme) apparaissant sur leur bouclier. La seule concession à la tradition gréco-romaine réside dans les détails réalistes qui caractérisent les personnages importants, comme le couple impérial et les hauts dignitaires, alors que les soldats sont tous identiques.

Dans les mosaïques de Ravenne, l'architecture du palais est encore représentée à l'arrière-plan, mais dans les œuvres postérieures, le fond est composé de tesselles de verre à la feuille d'or. Le procédé consacre l'avènement de la nouvelle spiritualité de l'art chrétien : promises à la vie éternelle, les figures s'affranchissent de l'espace et du temps, pour mieux exprimer qu'elles sont seulement de passage sur cette terre. Il faudra attendre la Renaissance, et en particulier Giotto, pour que le ciel retrouve sa couleur bleue et que les hommes renouent avec les plaisirs de la vie terrestre, comme le monde païen l'avait enseigné.

Ostie, maison située à l'extérieur de la porte Marine : Le Combat d'un lion et d'un taureau, *IV^e^ s. apr. J.-C. Rome, Musée national d'art médiéval.*

Le répertoire figuratif

Les sujets

Il n'est aucun mythe, aucune figure légendaire, aucune scène de la vie quotidienne qui n'aient été représentés sur une mosaïque. Le répertoire iconographique couvre en effet tous les sujets possibles : mythologiques, narratifs, historiques, érotiques, etc.

Les artistes romains excellèrent en particulier dans le portrait : il arrive ainsi que les mosaïstes nous aient laissé les visages des propriétaires. Par exemple, dans la maison V 15, 4 de Pompéi, datée du Ier siècle apr. J.-C., la propriétaire apparaît sur un petit panneau en *opus vermiculatum* qui fait partie de la mosaïque de pavement du *tablinum*, la salle de réception. Quelle image voulut-elle donner d'elle-même ? On reconnaît une dame à la simplicité aristocratique, coiffée sobrement, à la mode républicaine, et parée discrètement de quelques bijoux (un collier de perles et des boucles d'oreilles en or). Les traits sévères du visage, qui préfigurent l'expressionnisme des siècles suivants, laissent deviner une personnalité austère, attachée à la morale traditionnelle. Cependant, le portrait n'est pas dépourvu de réalisme, comme le montrent le rendu de la coiffure et les détails des bijoux (les boucles d'oreilles sont en forme d'amphore), caractéristiques de la période des Julio-Claudiens. La noble matrone de province se présente comme une femme qui prend soin de sa personne et jouit d'une certaine aisance. La sobriété, la pudeur et le sérieux sont les vertus illustrées par ce portrait, celles que nous retrouvons codifiées dans les *Préceptes de mariage* de Plutarque (Ier-IIe siècle apr. J.-C.).

La mosaïque faisait partie intégrante des intérieurs, de sorte que le choix des sujets était souvent suggéré par la fonction de la pièce. Les scènes mythologiques se retrouvent ainsi dans les temples, les scènes marines dans les thermes, les athlètes dans les palestres, les natures mortes et les scènes dionysiaques dans les salles à manger, les chiens dans les vestibules et les scènes érotiques dans les chambres conjugales.

La thématique de l'eau est omniprésente dans les thermes, dans les fontaines et les nymphées. On y voit des Tritons et des Néréides, des nageurs et des poissons, des cortèges marins, des Amours chevauchant des dauphins, mais aussi Poséidon et Amphitrite, Océan et Thétis, Narcisse, ou encore Thétis sur un Triton apportant à Achille les armes forgées par Héphaïstos. Dans les palestres, y compris celles qui étaient annexées aux thermes, les mosaïques montrent des athlètes et des bustes de lutteurs, comme dans la célèbre mosaïque des thermes de Caracalla, conservée aux musées du Vatican.

Les natures mortes et les scènes dionysiaques, associées au vin, convenaient idéalement aux salles à manger (*triclinia*). Pline l'Ancien rapporte l'invention singulière de Sosos : un pavement non balayé, encore jonché des restes d'un repas. Ailleurs, c'est un squelette tenant des cruches de vin qui encourage les convives à profiter de la vie tant qu'il en est encore temps.

La toilette d'Aphrodite, l'histoire d'Éros et de Psyché, ou celle d'Achille découvert parmi les filles du roi Lycomède, sont les scènes qui se retrouvent dans les gynécées et dans les chambres à coucher.

Page ci-contre : Pompéi, tablinum *de la maison V 15, 4 :* Portrait d'une matrone, *mosaïque en* opus vermiculatum, *25,5 × 20,5 cm, Ier s. apr. J.-C.*
Naples, Musée archéologique national, inv. 124666.

Les mosaïstes représentaient aussi des sujets historiques. Ainsi, par exemple, une mosaïque de galets de Pella montre Alexandre chassant avec son ami Héphaïstion.

Datée du IVe siècle apr. J.-C., une mosaïque de l'antique Héliopolis, aujourd'hui Baalbek, au Liban, s'inspirait du *Roman d'Alexandre*, une œuvre de IIIe siècle apr. J.-C. attribuée à Callisthène, traduite en latin par Julius Valerius, et qui connut une grande fortune au Moyen Âge. Le mosaïste représente la naissance d'Alexandre avec les événements qui précèdent et qui suivent. Sa mère, Olympia, est séduite par Zeus Sabazios, qui s'est transformé en serpent, tandis que son époux légitime, Philippe de Macédoine, est assis tranquillement à côté d'elle. Puis viennent la naissance d'Alexandre, auquel une nymphe donne le premier bain, ainsi que le portrait, mutilé, du philosophe Aristote, qui sera son précepteur.

Dans la maison du Faune à Pompéi, c'est la victoire d'Alexandre sur Darius III de Perse qui est mise en images. Une mosaïque de Véies montre l'embarquement d'un éléphant capturé, qui rappelle l'expédition dramatique de Pyrrhus en Italie. On pourrait encore mentionner une mosaïque conservée au musée de Francfort qui représente un soldat romain tuant Archimède : Plutarque rapporte en effet dans la *Vie de Marcellus* (14) que, pendant le siège de Syracuse de 212 av. J.-C., le grand mathématicien avait inventé de nombreuses machines de guerre, comme les miroirs ardents, pour repousser l'attaque des Romains. Après la prise de la ville, cependant, le savant fut tué par un soldat romain. Il s'est malheureusement avéré que cette mosaïque était un faux du XVIIIe siècle : rien d'étonnant, par conséquent, si le soldat présente des traits qui rappellent ceux du peintre néoclassique David.

Parfois, les mosaïques servaient à souligner le rang social des propriétaires. Ainsi, dans la villa du Casale de Piazza Armerina, la scène de chasse et le transport des bêtes sauvages, capturées en Afrique et en Orient, vers le port d'Ostie faisaient allusion aux activités du propriétaire.

En Afrique du Nord, comme à Carthage, par exemple, les mosaïques célébraient la prospérité de la viticulture par des scènes dionysiaques, l'abondance de la pêche par des scènes marines et le statut du propriétaire foncier par des images de villa fortifiée ou des scènes de travaux des champs. La vie des campagnes est également évoquée par les nombreuses mosaïques consacrées aux saisons et aux mois. Parfois, ces compositions sont de véritables calendriers, où les mois et les saisons sont associés aux allégories du Soleil, de la Lune, des Vents, de la Terre et de la Fertilité. La plupart datent des IIe et IIIe siècles apr. J.-C., quand le goût des compositions à panneaux polygonaux (hexagonaux et octogonaux) permettait d'ajouter de multiples figures.

La place des Corporations d'Ostie abritait les agences des compagnies marchandes qui faisaient du commerce avec Rome ; à l'entrée, les scènes et les marchandises représentées sur une mosaïque en noir et blanc symbolisaient leur pays d'origine.

Les sujets mythologiques célébraient la culture du propriétaire, issue de sa pratique religieuse, de ses lectures et de sa fréquentation des théâtres. Les mosaïques qui montrent des scènes de théâtre, des acteurs et des masques sont des représentations génériques, mais il arrivait que les compositions fassent référence à des œuvres littéraires précises. En Afrique du Nord, par exemple, les poèmes homériques ont inspiré la mosaïque d'*Achille à Scyros* et celle qui représente *Ulysse et les sirènes*. Nombreuses sont les œuvres qui empruntent aux tragédies grecques, en particulier celles d'Euripide, comme la splendide mosaïque de *La Mort d'Iphigénie*, découverte à Ampurias, en Espagne. Les passionnés de théâtre faisaient même représenter les acteurs en costumes de scène, comme à Pompéi, sur les mosaïques de la villa de Cicéron, à Mytilène et à Zeugma, en Turquie. Il faut aussi mentionner la mosaïque d'*Iphigénie en Aulide* à Antioche, et les scènes de coulisses de la maison du Poète tragique à Pompéi. Nombreuses également sont les représentations des neuf Muses, qui célèbrent l'idéal grec de la culture, la *paideia*. Parfois, les mosaïques désignent un auteur de prédilection, comme le supposé Ménandre de Délos ou le célèbre portrait du poète Virgile, aujourd'hui conservé au musée du Bardo, à Tunis.

La passion que les Anciens nourrissaient pour la chasse et pour les spectacles s'exprime dans un grand nombre de mosaïques qui représentent Artémis et des scènes de

Piazza Armerina, mosaïque de la « Grande Chasse » : l'embarquement des animaux dans le port de Carthage et leur débarquement dans le port d'Ostie.

chasse (*venationes*), des courses de chevaux, des jeux de l'amphithéâtre, des mimes et des saltimbanques, des combats de gladiateurs et des combats de fauves.

Il arrive aussi que les mosaïques témoignent d'une appartenance religieuse, comme celles qui représentent les cortèges en l'honneur de la déesse Isis ou les instruments servant au sacrifice du taureau, allusion au culte de Mithra, à Ostie.

Il existe également des représentations géographiques, qui sont le plus souvent des vues à vol d'oiseau, en perspective oblique. La bordure de la mosaïque dite « de la Megalopsychia », découverte à Daphné, près d'Antioche, représente des rues, des places et des monuments de la ville, désignés par leur nom. La célèbre mosaïque de Madaba, en Jordanie, montre le cours du Jourdain, avec la ville de Jérusalem. On notera ici un détail amusant : les poissons qui, arrivés dans la mer Morte, goûtent à ses eaux salées et font aussitôt demi-tour.

Les images des villes fortifiées de Syrie et de Jordanie sont des représentations génériques, que seuls les noms contenus dans les légendes permettent de distinguer. L'inspiration réaliste se retrouve dans les représentations des ports, avec leurs phares, leurs entrepôts, leurs opérations de chargement et de déchargement. La mosaïque d'Althiburos (Medeina), aujourd'hui en Tunisie, représente tous les bateaux de la marine de l'époque, avec leurs noms en grec et en latin.

Pompéi, villa de Cicéron : Les Musiciens ambulants *(détail), mosaïque de Dioscoride de Samos, inspirée d'une comédie de Ménandre, 43 × 41 cm. Naples, Musée archéologique national, inv. 9985.*

Les nombreuses mosaïques nilotiques, comme le seuil de la *Mosaïque d'Alexandre,* dans la maison du Faune, tiennent à la fois de la vue topographique et de la représentation imaginaire. Les rives du Nil y sont le plus souvent caractérisées par des Pygmées, des monuments, des plantes et des animaux, mais tous ces éléments servent surtout à souligner l'exotisme des paysages égyptiens, et non pas à décrire des lieux précis.

En conclusion, il est permis d'affirmer que, si les scènes mythologiques prévalent à la période classique, c'est-à-dire jusqu'aux I^er^ et II^e^ siècles av. J.-C., ce sont les scènes allégoriques et symboliques, caractéristiques de la pensée byzantine, qui dominent la mosaïque de l'Antiquité tardive. Il arrive que les sujets païens reçoivent une interprétation chrétienne, comme Orphée apprivoisant les bêtes féroces au son de sa lyre (symbole du Christ), le paon faisant la roue (symbole d'immortalité), les rinceaux de vigne (symbole

La Mort d'Archimède, tué par un soldat romain à Syracuse, *faux du XVIII^e siècle. Francfort, Liebieghaus, inv. 865.*

de la vigne du Seigneur), la Victoire (symbole de la victoire de l'Agneau). Ailleurs, ce sont les nouveaux mythes bibliques qui sont mis en scène (histoire de Jonas et la baleine).

Quand les scènes figuratives furent réservées aux mosaïques murales, la mosaïque de pavement prit la forme d'un immense tapis géométrique, composé d'énormes médaillons de porphyre, entouré de bordures et d'entrelacs faits de porphyre, de serpentine, de pâte de verre et de tesselles en or. Au XII^e siècle, l'art des maîtres cosmatesques constitua l'apogée de ces riches marqueteries.

Sages et philosophes

Pour les Grecs, la philosophie représentait non pas un exercice virtuose de l'esprit, mais une interrogation sur le sens de la vie. Ce n'est pas un hasard si les Sept Sages de

Page ci-contre : Les Sept Sages *ou* L'Académie de Platon, *mosaïque provenant de la villa de T. Siminius Stephanus, près de la porte du Vésuve à Pompéi.*
Naples, Musée archéologique national, inv. 124545.

la Grèce antique – à moins qu'il ne s'agisse de l'Académie de Platon – figurent sur une mosaïque de Pompéi. L'œuvre (86 × 85 cm) provenait d'une maison du premier style, et en 79 apr. J.-C., elle se trouvait dans l'atelier de bronzier de la villa de T. Siminius Stephanus, près de la porte du Vésuve, où elle était conservée avant d'être remployée ou vendue.

La scène représente un groupe de lettrés, vêtus comme les rhéteurs et les philosophes grecs de la période classique. La bordure de la mosaïque est ornée de festons et de masques de théâtre. Les sages sont assis sur un banc de marbre semi-circulaire (*schola*), devant une colonne surmontée d'un cadran solaire. Un grand arbre, peut-être un platane, leur donne de l'ombre. À gauche, les deux piliers d'une porte en marbre blanc, surmontée de quatre pyxides en bronze doré, marquent l'entrée symbolique d'un espace sacré, à la façon des portiques des temples shintoïstes. À droite, dans le lointain, apparaît une ville fortifiée. Les personnages sont tous barbus et portent un manteau (*himation*), qui laisse le plus souvent leurs épaules découvertes. Excepté les deux personnages des extrémités, qui sont debout, tous sont assis. Le troisième en partant de la gauche dirige une baguette vers un globe terrestre. Les autres écoutent sagement son exposé, mais celui qui est assis sous le cadran solaire, la main sur le menton, semble perplexe. Trois personnages tiennent des rouleaux de papyrus, qui viennent peut-être du coffret (*capsa*) représenté en bas, à gauche.

La présence du platane et de la ville fortifiée a fait penser qu'il pourrait s'agir de l'Académie de Platon, située à l'extérieur d'Athènes, sur la route d'Éleusis. Les deuxième et troisième personnages en partant de la gauche ont ainsi été identifiés à Lysias et Platon, alors que l'Acropole d'Athènes serait représentée à l'arrière-plan.

On pourrait aussi évoquer les Sept Sages de l'Antiquité. Au Ve siècle av. J.-C., les philosophes posent en effet la question de la sagesse : qui est le plus sage ? Dans le *Protagoras* (343 A), Platon répond en citant les noms de sages des VIIe et VIe siècles av. J.-C. : Thalès de Milet, Pittacos de Mytilène, Bias de Priène, Solon d'Athènes, Cléobule de Lindos, Myson de Chénée et Chilon de Sparte. La célèbre maxime « Connais-toi toi-même », attribuée à Thalès de Milet, fut gravée sur le pronaos du temple d'Apollon à Delphes, puis reprise par Socrate.

Selon une autre interprétation, les figures incarneraient les sept arts libéraux : ceux du *trivium* (la grammaire, la rhétorique et la dialectique) et du *quadrivium* (l'arithmétique, la géométrie, la musique et l'astronomie).

Une copie provenant de Sarsina, datée du IIe siècle apr. J.-C. et conservée à la villa Albani à Rome, montre que les deux mosaïques remontent à un original hellénistique, qui reproduisait peut-être un groupe sculpté des IIIe-IIe siècles av. J.-C. représentant des philosophes assis en demi-cercle, exposé au temple de Sérapis de Memphis, en Égypte.

Une parodie du thème des Sept Sages fut peinte à Ostie sur les murs de latrines publiques : à chaque figure correspond une maxime sur le bon fonctionnement de l'intestin, comme celle qui est attribuée à Solon, « *Ut bene cacaret ventrem palpavit Solon* ».

Les plaisirs éphémères de la vie

La célèbre doctrine de l'épicurisme, qui préconisait l'hédonisme, ne fut pas sans influencer la vie quotidienne des Anciens. Les échos de cette philosophie se retrouvent jusque dans les mosaïques. Dans une salle à manger (*triclinium*) de Pompéi, la mosaïque d'un squelette qui tient à la main des cruches de vin devait rappeler aux convives que les plaisirs de la vie sont éphémères, à la façon de Trimalcion, le personnage de Pétrone (*Satiricon*, 34) : « Nous buvions donc, attentifs à ne rien perdre de tant de merveilles, quand un esclave apporta un squelette d'argent, si bien ajusté que ses articulations et ses vertèbres se mouvaient avec souplesse dans tous les sens. Quand, deux ou trois fois, l'esclave l'ayant mis sur la table, lui eut fait prendre diverses attitudes en agissant sur les ressorts, Trimalcion s'écria : "Hélas ! Hélas ! Malheureux que nous sommes. Néant que toute cette chétive humanité ! Combien fragile la trame frêle de nos jours fugitifs ! Voilà comme nous serons tous, quand l'Orcus nous réclamera. Vivons donc, tant que

Page ci-contre : Pompéi, maison I 5, 2 : Memento mori, *47 × 41 cm, peut-être du deuxième style ; I^er s. av. J.-C. Naples, Musée archéologique national, inv. 109982.*

Squelette en argent provenant de Pompéi. Naples, Musée archéologique national, inv. 109688.

nous pouvons jouir encore de la vie". » Ces marionnettes ne sortaient pas de l'imagination de Pétrone, mais constituaient de véritables ornements de table, connus sous le nom de *larvae conviviales*, c'est-à-dire « spectres de table ». Un exemplaire, retrouvé à Pompéi en 1783, est aujourd'hui conservé au Musée archéologique national de Naples (inv. 109688).

La célèbre maxime « *Carpe diem* », « Cueille le jour », extraite d'un vers d'Horace (*Odes* 1, 11), passe pour un précepte épicurien. L'ode du poète était dédiée à la belle et naïve Leuconoé, inquiète de son avenir : « Toi, ne cherche pas à savoir quelle fin pour moi, quelle fin pour toi les dieux ont assignée. Cueille le jour, le moins possible confiante au lendemain. »

La société romaine était consciente que la mort était le sort commun de tous les hommes, quelle que soit leur condition. La mosaïque du *triclinium* d'une maison de Pompéi (I 5, 2), aujourd'hui conservée au musée de Naples (inv. 109982), se présente comme un *memento mori* : un crâne, symbole de la mort, y est représenté entre un niveau

Pompéi, exèdre de la maison du Faune : scène nilotique.
Naples, Musée archéologique national, inv. 9990.

de géomètre et la roue de la Fortune, surmontée d'un papillon, métaphore de l'âme ; le crâne est flanqué, à gauche, d'un sceptre et d'un manteau de pourpre, symboles du pouvoir et de la richesse, et à droite, d'un bâton et d'une besace de mendiant, symboles de la pauvreté. On se rappellera les vers qu'Horace adresse à son ami Dellius : « Souviens-toi, dans les moments difficiles, de garder une âme égale. [...] Né riche et de l'antique race d'Inachus ou pauvre et de basse extraction, aucune différence pour qui ne demeure qu'un instant sur la terre, victime inévitable de l'implacable Orcus » (*Odes* 2, 3).

Cette vision de l'existence était profondément enracinée dans l'esprit des Romains. Au IIe siècle apr. J.-C., une tombe de la Via Appia à Rome était décorée d'une mosaïque en noir et blanc qui représentait un squelette couché sur un lit funéraire, accompagné de l'inscription « Connais-toi toi-même ». Et au IVe siècle, le poète latin Claudien écrivait encore : « Ô reine des morts, à tes pieds viendront les rois, dépouillés de la pourpre, sans faste se confondre dans la foule des misérables. Tous sont égaux par la mort » (*L'Enlèvement de Proserpine*, 2, 300-302).

La terre sacrée d'Isis : les paysages nilotiques

Les représentations du Nil, connues sous le nom de mosaïques nilotiques, sont nées dans les ateliers d'Alexandrie. Il est vraisemblable que ces représentations étaient répandues dans l'Égypte ancienne, comme l'atteste, semble-t-il, une partie de la célèbre frise peinte de la procession des bateaux, découverte à Santorin, dans les Cyclades, et datée du XVIe siècle av. J.-C.

Pour les Égyptiens, le Nil était un fleuve sacré, dont les crues fertiles étaient réglées par la déesse Isis et surveillées par les prêtres d'Éléphantine. Les bateaux qui descendaient son cours transportaient jusqu'à la Méditerranée les marchandises qui venaient d'Afrique noire. Long de 6 650 kilomètres, si l'on considère qu'il prend sa source dans le lac Victoria, en Ouganda, le Nil est le plus long fleuve du monde. Sur une telle longueur, les populations, les constructions, la faune et la flore montraient une grande diversité.

Conquise par Auguste en 30 av. J.-C., l'Égypte apparaissait comme une terre fabuleuse, d'où provenaient toutes les merveilles : les encens d'Arabie, l'ivoire du Soudan, les lapis-lazulis de l'Afghanistan, le porphyre et la syénite, le blé du Delta, les fauves et les animaux exotiques destinés aux jeux de l'amphithéâtre.

En 280 av. J.-C., Ptolémée II Philadelphe organisa une expédition militaire et scientifique qui remonta le Nil jusqu'en Éthiopie. Les comptes rendus de cette expédition, accompagnés de dessins en couleurs, servirent probablement de source d'inspiration pour les artistes, comme ce fut le cas en France, bien plus tard, après l'expédition de Bonaparte en Égypte.

C'est peut-être dans ce contexte que fut exécutée la mosaïque de Préneste, qui représente le Nil depuis sa source jusqu'au Delta, avec la ville d'Alexandrie. Ce n'est pas un hasard, du reste, si cette mosaïque décorait le temple consacré à la Fortune, assimilée à la déesse égyptienne Isis.

C'est aussi une mosaïque nilotique qui constitue le seuil de la célèbre *Mosaïque d'Alexandre*. Que font donc les ichneumons, les canards et les crocodiles à côté de cette grande mosaïque historique, qui commémore un événement capital de l'histoire ? Tous ces animaux caractérisent le cours du Nil, le fleuve placé sous la protection d'Isis qui, en sa qualité de déesse de la Fortune (Tyché en grec), offrit à Alexandre la victoire décisive. Pour les contemporains, cette victoire remportée par le petit prince macédonien sur le grand roi de Perse, le « roi des rois » (*shahanshah*), devait apparaître comme un événement extraordinaire, qui ne pouvait s'expliquer sans invoquer les bons auspices d'une divinité. Alexandre devait en être conscient et savoir que « dans la guerre, les bons et les mauvais succès se suivent de près, et font un flux et un reflux continuel », comme l'écrivit plus tard Napoléon dans ses *Maximes de guerre*.

Après la conquête définitive de l'Égypte par Auguste, en 30 av. J.-C., les mosaïques nilotiques se répandirent en Italie. Leur vogue s'inscrit dans le contexte d'un goût pour l'exotisme et d'une fascination pour l'Égypte, un phénomène comparable, par son importance, à la mode des chinoiseries qui gagna toute l'Europe au XVIII^e^ siècle.

Page 89
Squelette tenant des cruches de vin,
mosaïque découverte à Pompéi en 1783.
Naples, Musée archéologique national,
inv. 9978.

Pages 90-91
Tête d'Océan provenant d'Hadrumète
(aujourd'hui Sousse).
Sousse, musée.

Pages 92-93
Mosaïque nilotique : la Nubie
et l'Éthiopie, détail de la partie supérieure.
Le Nil est bordé de parois rocheuses
où sont représentés des chasseurs noirs
et des animaux sauvages, désignés
par leur nom grec.
Préneste, Musée archéologique.

Pages 94-95
Pompéi, exèdre de la maison du Faune :
scène nilotique.
Naples, Musée archéologique national,
inv. 9990.

ΚΡΟΚΟΤΤΑΣ
ΥΑΒΟΥΣ
ΛΕΑΙΝΑ

Les lieux

Pella

Page ci-contre : Pella, mosaïque de la chasse au cerf, IVe s. av. J.-C. Détail représentant Héphaïstion.

Les mosaïques de galets les plus élégantes et les plus riches du point de vue figuratif sont celles qui décoraient les palais princiers de Pella, capitale du royaume de Macédoine, située à environ 45 kilomètres au sud-ouest de l'actuelle Thessalonique.

Fondée par Archélaos Ier de Macédoine (413-399 av. J.-C.), Pella remplaça l'ancienne capitale, Aigéai, qui était plus éloignée de la mer. Dans leur nouvelle cité, les princes macédoniens se firent construire de grands palais, alors que la résidence royale était décorée par le plus grand peintre de l'époque, Zeuxis d'Héraclée. Deux de ces palais princiers ont livré un ensemble de onze mosaïques de galets, exécutées entre 330 et 310 av. J.-C., à une époque où le royaume avait conservé une certaine importance. La Macédoine était en effet la terre d'origine des princes qui, après la mort d'Alexandre, en 323 av. J.-C., fondèrent les royaumes hellénistiques, déplaçant vers l'est le centre de l'empire : les Ptolémées à Alexandrie (Égypte), les Séleucides à Antioche (Syrie), les Attalides à Pergame (Asie Mineure).

Le fond de ces mosaïques présente toujours une couleur foncée – entre le noir et le gris – qui rappelle les céramiques à figures rouges sur fond noir de la même époque. Les figures sont rendues en blanc, mais les contours de leurs muscles sont représentés par des lignes grises. Les lèvres et les museaux sont rendus en rouge, alors que les chevelures et les crinières sont en jaune. Les objets (harnais, baudrier, fourreau) sont en général rouge-brun.

Quatre mosaïques apparaissent comme les plus belles et les plus significatives. La première représente Dionysos sous les traits d'un éphèbe, assis sur une panthère au corps ondoyant, un motif qui se retrouve dans la peinture sur vase.

La deuxième (3,38 × 1,65 m) montre deux jeunes gens qui s'attaquent à un lion, occupant le centre de la scène. Le personnage de gauche (Alexandre), coiffé d'un chapeau de chasse à larges bords – un pétase –, tient de la main gauche une épée dans son fourreau et de l'autre une lance. Le lion a déjà posé ses griffes sur le pied d'Alexandre, mais son compagnon (Héphaïstion) lève son épée pour frapper le fauve. Son geste rappelle le célèbre groupe sculpté des Tyrannoctones, qui se trouvait sur l'Agora d'Athènes, où le jeune Harmodios est représenté le bras levé, prêt à frapper les fils du tyran Pisistrate, Hippias et Hipparque.

La scène rappelle également un dramatique épisode de chasse, rapporté par les biographes d'Alexandre, au cours duquel le prince macédonien fut sauvé par son ami Cratère. Pour commémorer l'épisode, Cratère fit exécuter par Lysippe de Sicyone et Léocharès d'Athènes un groupe sculpté qui fut placé dans le temple d'Apollon à Delphes. Le groupe en bronze est aujourd'hui perdu, mais une base provenant de Messène permet de le reconstituer. La mosaïque décorait peut-être la demeure d'un noble macédonien, qui reprit ce motif pour faire allusion à ses liens de parenté avec la famille royale.

La mosaïque de la *Chasse au cerf* est entourée d'une riche bordure, composée de rinceaux fleuris et d'un motif de vagues stylisées en noir et blanc. L'œuvre porte la signature d'un

Pella, mosaïque de la chasse au lion, IV^e s. av. J.-C. Détail du lion.

certain Gnôsis : c'est la seule mosaïque de galets qui nous ait laissé le nom de son auteur. La composition pyramidale, qui rappelle les modèles de la statuaire hellénistique, est organisée sur trois plans : celui du chien, celui du cerf et celui des deux jeunes chasseurs, Alexandre (à droite) et Héphaïstion (à gauche). Les musculatures ne sont pas définies par des lames de plomb, comme dans la mosaïque de la *Chasse au lion*, mais par un jeu habile de clair-obscur. Il est possible que la mosaïque soit la copie d'un célèbre tableau du peintre Apelle. Une œuvre d'une telle complexité laisse supposer que les figures furent d'abord peintes sur la chaux, avec toutes leurs ombres, avant d'être recouvertes par des galets polychromes de la même tonalité.

La mosaïque de l'*Enlèvement d'Hélène*, qui est la plus grande, décorait une salle de 118 mètres carrés. La scène montre l'enlèvement d'Hélène par Thésée, accompagné de son aurige Phorbas, comme l'indiquent les noms placés à côté des personnages, composés de minuscules tesselles blanches. Pour rendre les corps en clair-obscur, le

Pella, mosaïque représentant Dionysos sur une panthère (détail), IV^e s. av. J.-C.

mosaïste s'est servi du même procédé que Gnôsis. Il est possible que cette œuvre soit également la copie d'un tableau célèbre : la figure de l'aurige sur son char rappelle une scène analogue, peinte par Nicomaque dans une tombe de Vergina, qui représente l'enlèvement de Perséphone par Pluton. Pour l'aristocratie macédonienne, l'histoire de l'enlèvement d'Hélène revêtait sans doute une signification particulière, car elle symbolisait la domination exercée sur Athènes. Le mythe raconte que Thésée et Pirithoos avaient décidé d'enlever chacun une des filles de Zeus. Après qu'Hélène de Sparte, fille de Zeus et de Léda, eut été libérée par l'intervention de Castor et Pollux, les deux héros entreprirent d'enlever Perséphone, mais se retrouvèrent prisonniers dans l'Hadès. Seul Thésée réussit à se sauver, grâce à l'intervention d'Héraclès.

Page 103
Pella, mosaïque représentant Dionysos sur une panthère, IV^e s. av. J.-C.

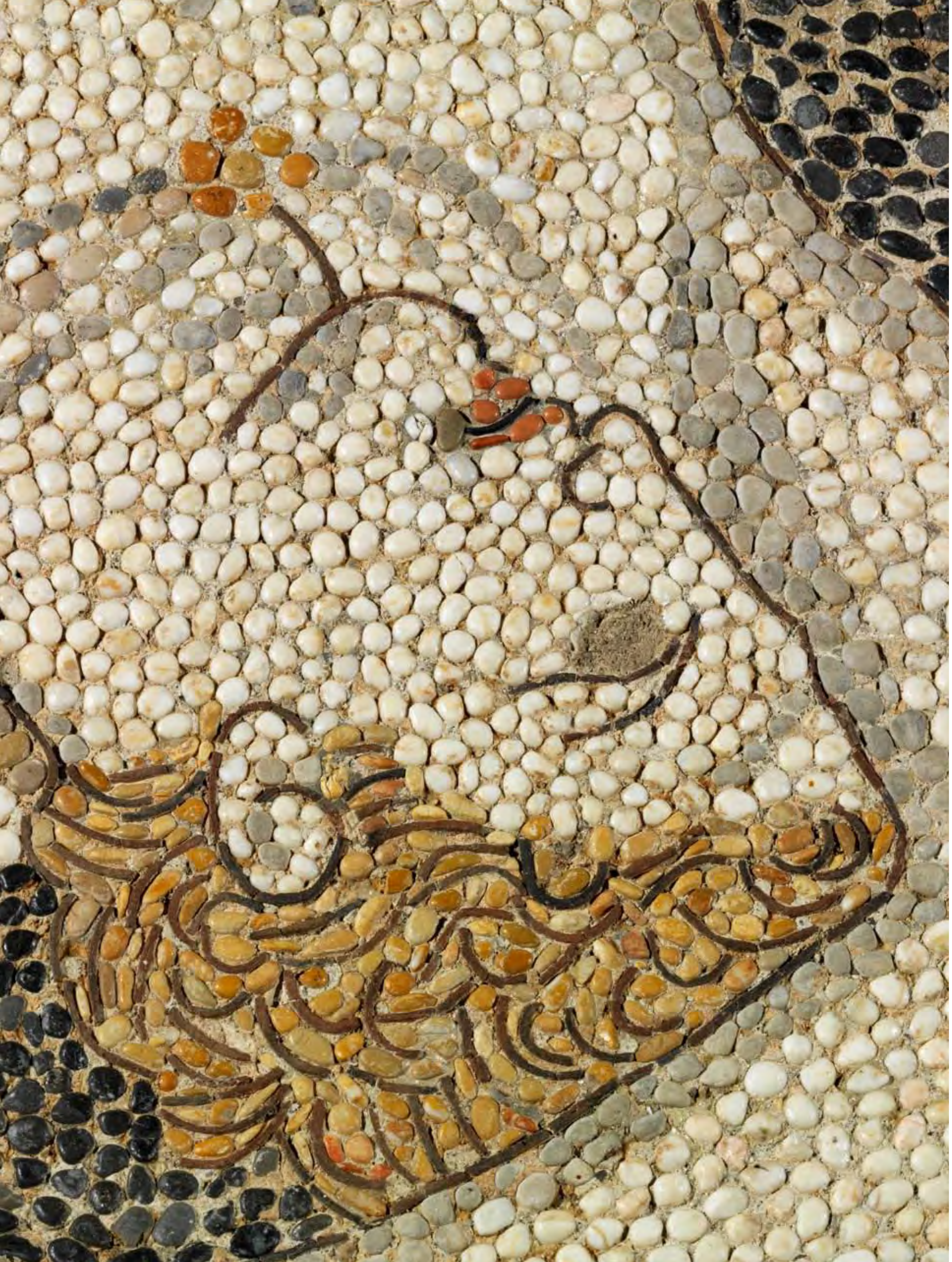
Pages 104-105
Pella, mosaïque de la chasse au lion, IV^e s. av. J.-C. Alexandre (à gauche) et Héphaïstion (à droite).

Page 106
Pella, mosaïque de la chasse au lion, IV^e s. av. J.-C. Alexandre est coiffé d'un chapeau de chasse à larges bords (un pétase).

Page 107
Pella, mosaïque de la chasse au lion, IV^e s. av. J.-C. Héphaïstion brandissant son épée.

Page 108
Pella, mosaïque de la chasse au cerf, IV^e s. av. J.-C. Alexandre (à droite) et Héphaïstion (à gauche).

Page 109
Pella, mosaïque de la chasse au cerf, IV^e s. av. J.-C. Alexandre brandissant son épée.



Alexandrie

Fondée en 332-331 av. J.-C. par Alexandre le Grand, Alexandrie fut une des grandes capitales économiques du monde antique ; sa richesse pourrait se comparer à celle de Hong Kong sur la scène internationale actuelle. Aussi l'hypothèse a-t-elle été parfois émise que la mosaïque de tesselles aurait été inventée dans les ateliers d'Alexandrie. Une métropole aussi raffinée devait effectivement exiger les plus beaux décors pour ses monuments, et il ne fait pas de doute que la mosaïque y contribua pour une part essentielle. Selon une autre hypothèse, tenant compte du fait que la mosaïque était déjà florissante en Sicile et en Italie dès la période hellénistique, ce sont des mosaïstes siciliens qui se seraient mis au service de la riche clientèle d'Alexandrie.

Située sur le delta du Nil, la ville fut la capitale des Ptolémées. Le fondateur de cette dynastie gréco-égyptienne, Ptolémée Ier, avait été l'ami fidèle et le garde du corps d'Alexandre le Grand. Pour asseoir la légitimité de leur pouvoir, les Ptolémées se présentèrent – indûment – comme les descendants d'Alexandre et comme ceux des pharaons d'Égypte. Imposant leur langue, le grec, ils firent de leur capitale un carrefour d'échanges entre les cultures orientale et occidentale.

Leur royaume abritait deux des Sept Merveilles du monde : la pyramide de Khéops et le phare d'Alexandrie. Selon la tradition, c'est à Alexandrie qu'aurait été inhumé, dans une chambre d'albâtre souterraine, le corps du fondateur de l'empire, Alexandre le Grand, mort à Babylone en 323 av. J.-C., à l'âge de 32 ans, dans des circonstances mystérieuses. La capitale égyptienne abritait aussi la plus grande bibliothèque du monde, ainsi qu'une académie, consacrée à l'étude des sciences littéraires, mathématiques et naturelles. Les élèves d'Aristote, le poète Callimaque de Cyrène, Zénodote d'Éphèse, auteur de la première édition critique des poèmes homériques, ou l'astronome Ératosthène de Cyrène, qui calcula la circonférence de la Terre, sont parmi les personnalités qui firent la renommée intellectuelle d'Alexandrie. Quelle fascination devait exercer cette ville pour qu'Antoine, qui avait pourtant épousé la sœur d'Auguste, Octavie, décide d'épouser la reine Cléopâtre, de devenir lui-même pharaon et de déplacer la capitale de l'empire à Alexandrie ? Malheureusement, les reconstructions successives et les ravages du temps, aggravés par le désintérêt de la civilisation musulmane pour le passé gréco-romain, ne nous ont pas laissé grand-chose de l'antique splendeur d'Alexandrie.

Dans ses *Deipnosophistes* (livre 5, 207d), Athénée de Naucratis, écrivain grec du IIe siècle apr. J.-C., rapporte que l'inventeur et mathématicien Archimède (287-212 av. J.-C.) construisit vers 240-230 un bateau de cérémonie pour Hiéron II, tyran de Syracuse. Ses cabines étaient revêtues de mosaïques : « Les planchers de tous ces compartiments étaient couverts de toutes sortes de pierres de rapport, formant une marqueterie, et sur lesquelles on avait merveilleusement représenté toute la fable de l'*Iliade*. » L'utilisation du décor de mosaïque dans les cabines des bateaux était une pratique répandue à Alexandrie, dont l'influence s'exerçait jusqu'en Sicile. Il est donc légitime de penser que le navire d'Archimède fut décoré par des mosaïstes égyptiens, d'autant que plusieurs mosaïques signées par des artisans alexandrins ont été retrouvées en

La Reine d'Égypte Bérénice II,
mosaïque circulaire provenant de Thmuis, 1,44 m, vers 200 av. J.-C.
Alexandrie, Musée gréco-romain, inv. 21736.

Sicile. Nous savons que Hiéron fit don de ce navire au roi d'Égypte Ptolémée III (246-221 av. J.-C.), qui le rebaptisa *Alexandris* et l'utilisa pour ses croisières sur le Nil. Trois siècles plus tard, l'empereur romain Caligula se fit construire deux navires, aux cabines revêtues de mosaïques, pour naviguer l'été sur le lac de Nemi.

La mosaïque de la première moitié du IIIe siècle apr. J.-C. qui provient du quartier royal de Chatby présente un intérêt particulier, non pas pour son sujet – des Amours chassant un daim –, mais pour sa technique mixte, qui associe les pierres polygonales, les galets et les tesselles quadrangulaires. Il s'agit donc d'un exemple de transition qui préfigure l'avènement de la mosaïque de tesselles, spécialité des ateliers d'Alexandrie.

Page ci-contre : personnification d'Alexandrie.
Alexandrie, Musée gréco-romain.

Les deux mosaïques qui proviennent de Tell Timai, l'antique Thmuis, dans le delta du Nil, montrent les portraits de Bérénice II, femme de Ptolémée III, le propriétaire de l'*Alexandris*. L'une est rectangulaire, l'autre est circulaire. Dans les deux mosaïques, la figure paraît recadrée : peut-être s'agit-il d'une copie d'un portrait en pied bien plus grand, une sculpture ou une peinture exécutée par un artiste de la cour. Dans les deux portraits, les yeux de la reine sont particulièrement écarquillés, un trait attribué aux souverains par la tradition macédonienne, comme le montre aussi le visage d'Alexandre dans la mosaïque de la maison du Faune à Pompéi.

La mosaïque rectangulaire porte la signature de son auteur, en haut, à gauche : Sophilos. Les caractères paléographiques datent l'œuvre des IIIe-IIe siècles av. J.-C. Assassinée pour des raisons politiques à la mort de son mari (221-220 av. J.-C.), Bérénice fut déifiée par son fils Ptolémée IV (221-204 av. J.-C.). La prêtresse qui veillait à son culte portait le titre d'« athlophore », « porteuse de trophée ». C'est peut-être en cette qualité que Bérénice est représentée dans les mosaïques de Thmuis : le trophée est ici constitué de la proue d'un navire, que la reine porte sur la tête.

Décrite dans une vaste gamme de couleurs et de nuances, la reine, parée d'un collier et de boucles d'oreilles, apparaît dans une tenue militaire, portant une cuirasse en argent ornée d'incrustations en or, un manteau court et une chlamyde sur les épaules. Les deux tiges qui se croisent à angle droit près de son épaule pourraient représenter les parties d'un gouvernail : l'élément horizontal constituerait la poignée, alors que l'élément vertical serait la tige de la pale. Des rubans à rayures obliques noires et blanches étaient fixés à la pointe du gouvernail.

Le portrait de Bérénice est peut-être une personnification d'Isis-Tyché, déesse gréco-égyptienne de la Fortune et de la navigation, qui devint, avec l'avènement du christianisme, la Vierge *Stella Maris*, protectrice des marins. Ainsi s'expliquerait la coiffure en forme de proue, le gouvernail aux rubans et la broche en or, elle-même en forme de gouvernail, qui ferme la chlamyde : ces attributs devaient symboliser la suprématie des Ptolémées sur les mers. La forme étrange de la coiffure n'a rien de surprenant, car elle s'inscrit dans une longue tradition de coiffures pharaoniques, chargées de significations symboliques.

Les honneurs divins attribués à Bérénice constituent la reconnaissance de son œuvre politique. La reine assura en effet la régence du royaume quand Ptolémée III était engagé dans la troisième guerre de Syrie (246-241 av. J.-C.) pour la possession de la Cœlé-Syrie et de la Phénicie. Pour favoriser le retour de son mari, la reine sacrifia aux dieux une partie de sa chevelure, et l'astronome de la cour, Conon de Samos, donna le nom de « Chevelure de Bérénice » à une constellation qui venait d'être découverte. Quant au poète de la cour, Callimaque de Cyrène, il lui consacra un poème, dont nous connaissons l'original par fragments, mais qui est conservé entièrement dans la traduction latine de Catulle (Poème 66). Même s'il est impossible de le vérifier, il est tentant d'imaginer que la mèche de cheveux que la reine déposa en offrande au temple est celle qui apparaît sur le portrait, souple et capricieuse, près de sa boucle d'oreille gauche.

Pergame

L'art de la mosaïque était sans doute particulièrement florissant à Pergame, que les Attalides reconstruisirent dans l'espoir d'en faire une nouvelle Athènes. Si les témoignages directs sont malheureusement peu nombreux, les palais de la citadelle ont livré une superbe mosaïque représentant un perroquet vert, ainsi qu'une grande mosaïque de pavement, exécutée par Héphaïstion et aujourd'hui conservée au musée de Pergame de Berlin.

Pergame fut la patrie de Sosos, le plus célèbre mosaïste de l'Antiquité, qui vécut au IIe siècle av. J.-C. Pline l'Ancien rapporte ce témoignage : « *Celeberrimus fuit in hoc genere Sosos qui Pergami stravit quem vocant asaroton oecon, quoniam purgamenta cenae in pavimentis quaeque everri solent velut relicta fecerat parvis e tessellis tinctisque in varios colores. Mirabilis ibi columba bibens et aquam umbra capitis infuscans. Apricantur aliae scabentes sese in canthari labro.* » C'est-à-dire : « Dans ce dernier genre l'artiste le plus célèbre fut Sosus [Sosos], qui fit à Pergame l'*asarôtos oikos* (« maison non balayée ») ; on la nomme ainsi, parce qu'il avait représenté en petits carreaux teints de différentes couleurs les débris du repas qu'on a coutume d'enlever avec le balai, et qui là semblent avoir été laissés. On y admire une colombe qui boit, et dont la tête jette de l'ombre sur l'eau ; on en voit d'autres qui s'épluchent au soleil, sur le bord d'un canthare » (*Histoire naturelle* 36, 184).

Sosos fut donc l'inventeur génial de l'*asarôtos oikos*, la « maison non balayée », et du motif des colombes au bassin. Les restes du repas qui jonchent le pavement soulignent l'opulence du propriétaire ou, si l'on en croit une autre interprétation, servent à écarter le mauvais sort. Si l'original est aujourd'hui perdu, plusieurs copies nous sont parvenues, dont la plus célèbre, conservée aux musées du Vatican, est signée par un certain Héraclite. On y voit même une souris, décrite avec beaucoup de réalisme, qui grignote les restes du repas : arêtes de poisson, os de poulet, coquilles de mollusque, pinces de langouste, oursins, coquilles de noix et pépins de raisin. La mosaïque originelle, divisée en trois registres, devait se déployer en longueur devant les lits de table de la salle à manger.

Une deuxième copie de l'*asarôtos oikos*, plus fidèle à l'original, pense-t-on, a été découverte à Aquilée. Datée de la fin de la période républicaine ou de la période augustéenne, elle se distingue par une bordure continue, faite d'un double entrelacs, et par la présence de détails – une pieuvre et une coupe d'argent (*kyathos*) – qui ne se trouvent pas sur l'exemplaire du Vatican. Le sujet se retrouve aussi sur certains fragments découverts à Oudna (l'antique Uthina), en Tunisie, et datés des IIe-IIIe siècles apr. J.-C. Un de ces fragments, un *emblema* d'une mosaïque à décor géométrique, représente un quignon de pain et un couteau planté dans un morceau de fromage.

Le rapport entre le motif des colombes au bassin et celui du pavement « non balayé » a suscité de vives discussions. Certains ont estimé que les deux scènes provenaient de mosaïques différentes, mais le texte de Pline – « on y admire une colombe qui boit », où l'adverbe « y » traduit le latin *ibi* – ne laisse aucun doute sur le fait que la *Mosaïque aux colombes* constituait bien l'*emblema* central de l'*asarôtos oikos*. Les deux scènes

Page ci-contre : Santa Maria Capua Vetere, mosaïque aux perroquets et à la colombe.
Naples, Musée archéologique national, inv. 9992.

Tivoli, villa d'Hadrien : mosaïque aux colombes (détail).
Rome, musées du Capitole, inv. 1256.

Page ci-contre : Pompéi, maison des Colombes : mosaïque aux colombes.
Naples, Musée archéologique national, inv. 114281.

étaient certainement associées dans la même mosaïque, de sorte que la controverse à ce propos paraît vidée de signification. Le contraste entre le prosaïsme du pavement « non balayé » et l'élégante solennité des colombes au bassin est peut-être surprenant, mais nous savons à quel point les artistes des cours hellénistiques cultivèrent le goût de l'insolite et du paradoxe.

La *Mosaïque aux colombes*, qui est peut-être une épiphanie de Vénus, c'est-à-dire une apparition symbolique de la déesse de la Nature sous la forme de son animal sacré, fut une des plus célèbres de l'Antiquité, comme l'attestent les nombreuses copies, parfois extrêmement tardives, retrouvées à Délos, à Pompéi, à Tivoli, à Santa Maria Capua Vetere, au Maroc, en Tunisie et dans les mausolées de Sainte-Constance à Rome et de Galla Placidia à Ravenne.

Les copies les plus anciennes, qui datent du début du Ier siècle av. J.-C., sont celles de la maison des Colombes à Pompéi et de la maison de l'Inopos à Délos. Dans la mosaïque de Pompéi, le bassin en bronze doré, dont le bord est orné d'une frise d'oves, est pourvu de lourdes anses et de pieds à pattes de lion. Tandis que deux colombes picorent au premier plan, trois autres sont perchées sur le bord du bassin, bientôt rejointes par une quatrième, sur la gauche. Les oiseaux portent des plumes blanches, grises et brun clair, alors que les reflets de l'eau sont rendus par des tesselles jaunes et grises. La bordure de la mosaïque est composée de guirlandes de fleurs et de fruits, où se mêlent des masques de théâtre. Dans l'original décrit par Pline, une colombe, se penchant pour boire, se reflète dans l'eau : ce détail est absent de la mosaïque de Pompéi, mais se retrouve dans celle de Délos.

Tivoli, villa d'Hadrien : fragment de la bordure de la mosaïque aux colombes. Dresde, Augusteum, inv. AB 198.

Nombreuses furent les variantes de cette scène, qui fut enrichie, comme à Ostie, de perroquets et de passereaux. Un *emblema* découvert en 1855 à Santa Maria Capua Vetere, et aujourd'hui conservé au Musée archéologique national de Naples (inv. 9992), constituait le panneau central d'une mosaïque de tesselles exécutée entre 80 et 60 av. J.-C. On y voit deux perroquets et une colombe, perchés sur le bord d'un bassin en bronze doré. La colombe penche la tête vers la surface de l'eau, où flotte une feuille. Le socle sur lequel repose le bassin est flanqué d'une grenade, à gauche, et d'un félin à l'affût, à droite. L'apparition des perroquets renvoie aux échanges noués avec l'Inde après les campagnes d'Alexandre le Grand, mais les imprécisions du plumage, qui mêle les caractéristiques d'espèces différentes, montrent que l'artiste ne possédait pas une connaissance directe de ces oiseaux. La mosaïque s'inspire certainement de cartons différents, comme le laissent supposer les dimensions de la grenade et du félin, qui ne sont en rien proportionnés. Les jeux d'ombre et de lumière sont également rendus avec maladresse : le félin projette son ombre vers la droite, à la différence des autres parties de la composition.

La copie la plus fidèle, qui fut parfois confondue avec l'original de Pergame, est celle qui fut découverte dans la villa d'Hadrien à Tivoli. On y voit cette fois quatre colombes, dont l'une est en train de s'abreuver, perchées sur le bord d'un grand bassin en bronze doré, rempli d'eau. Le récipient témoigne d'une facture délicate, comme le montre la figure féminine qui soutient l'anse. La découverte de cette mosaïque, en 1737, dans l'Académie de la villa d'Hadrien, souleva un immense enthousiasme. Aujourd'hui, l'œuvre est exposée dans les collections des musées du Capitole et connue sous le nom de mosaïque des *Colombes du Capitole*. L'*emblema* est malheureusement incomplet, car sa riche bordure ornée de guirlandes a été dispersée. Un fragment, offert à Frédéric de Saxe, entra dans les collections de l'Augusteum de Dresde ; des fragments furent envoyés à Berlin et à Paris ; un autre, offert à Louis de Bavière, est aujourd'hui conservé au Pompejanum d'Aschaffenburg ; enfin, un petit fragment faisait partie de la collection de Johann Joachim Winckelmann à Berlin.

Le motif des colombes au bassin se retrouva plus tard dans l'art byzantin, chargé cette fois d'une symbolique chrétienne, comme en témoigne la mosaïque du mausolée de Galla Placidia à Ravenne. À la fin du XVIII^e^ siècle, la renommée des « colombes de Pline » était telle que leurs reproductions en mosaïque se vendaient à prix d'or. Le diplomate français Hugues de Basseville rapporte que ces panneaux étaient vendus à Rome pour la somme extraordinaire de 3 000 livres (le salaire annuel d'un ouvrier agricole était alors de 30 livres) et fait le vœu que de jeunes artistes français puissent venir s'initier en Italie à l'art de la mosaïque.

Auteur d'une superbe mosaïque du palais d'Eumène II (197-158 av. J.-C.), Héphaïstion, mosaïste à la cour des rois de Pergame, nous a également laissé le témoignage de son talent. Cette grande mosaïque de pavement, aujourd'hui conservée à Berlin, est entourée d'une bordure ornée de tours alternativement blanches et noires.

Tivoli, villa d'Hadrien : mosaïque aux colombes.
Rome, musées du Capitole, inv. 1256.

L'encadrement du panneau central est fait d'un décor raffiné, composé d'une guirlande d'acanthe, peuplée de petits Amours, d'une frise de vagues stylisées et d'un motif en méandre. Le panneau central comprend un cartouche insolite, qui se présente comme une carte de visite, tenu aux angles par des cachets de cire rouge. Le cartouche porte la signature du mosaïste : Héphaïstion. Le décor de rinceaux de vigne, peuplés d'Amours vendangeurs, est particulièrement raffiné : les Amours, accompagnés de sauterelles et de créatures ailées, se détachent sur le fond noir. La présence de frises identiques dans la *Mosaïque aux poissons* de la maison du Faune et dans les peintures murales de la villa des Mystères confirme l'hypothèse de cahiers de modèles dans lesquels les artistes puisaient leurs motifs.

Délos

La mosaïque en *opus vermiculatum* est bien représentée à Délos, où les compositions, particulièrement raffinées, se distinguent par d'extraordinaires effets picturaux. L'île de Délos, située dans l'archipel des Cyclades, constituait une étape importante sur les routes maritimes qui reliaient la Grèce continentale, d'une part, et les villes d'Ionie et de Crète, d'autre part. Cette situation en fit une des places commerciales les plus importantes de la Méditerranée. Mais Délos était aussi un centre religieux, car c'est là que, selon la tradition, Léto aurait mis au monde le dieu Apollon. Sous la domination macédonienne, aux IIIe-IIe siècles av. J.-C., la fonction commerciale l'emporta sur la fonction sacrée. Les céréales de la Numidie et le commerce des esclaves firent la fortune du port de Délos, qui accueillit même des banques publiques et privées. Les étrangers vinrent s'y établir en grand nombre, et l'île, devenue cosmopolite, se couvrit d'habitations. Quand les Romains remportèrent la bataille de Pydna, en 168 av. J.-C., sur le dernier roi de Macédoine, Persée, l'île de Délos perdit ses puissants protecteurs. Pour concurrencer le commerce de Rhodes, les Romains en firent un port franc, ce qui permit à la ville de se redresser rapidement. Au tournant des IIe et Ier siècles av. J.-C., elle comptait environ 25 000 habitants : des Grecs, des Italiens, des Égyptiens, des Syriens, des Phéniciens, des Palestiniens et des Juifs. La prospérité commerciale se reflèta dans le luxe des habitations, décorées de superbes mosaïques de pavement.

En 88 av. J.-C., la ville fut détruite par Archélaos, général de Mithridate, roi du Pont, allié d'Athènes et ennemi des Romains. En 69 av. J.-C., elle fut pillée par les pirates

Délos, maison de Dionysos : Dionysos sur un tigre, fin du IIe s. av. J.-C. Détail du tigre.

Page ci-contre : Délos, maison des Masques : Dionysos sur un guépard, fin du IIe s. av. J.-C. Détail du guépard.

Délos, maison de Dionysos : Dionysos sur un tigre, fin du IIe s. av. J.-C. Le visage du dieu.

Page ci-contre : Délos, maison des Masques : Dionysos sur un guépard, fin du IIe s. av. J.-C.

d'Athénodoros, allié de Mithridate. Les plus belles mosaïques de Délos – celles de la maison de Dionysos, de la maison des Dauphins, de la maison des Masques et de la maison du Trident – datent, par conséquent, de la fin du IIe siècle av. J.-C., avant la destruction de la ville. La vitalité culturelle de Délos est attestée par la mosaïque qui contient le portrait supposé de Ménandre.

La maison des Masques a conservé un magnifique *emblema* qui représente Dionysos assis sur un guépard. Le dieu, vêtu de splendides habits brodés, recouverts d'un éclatant manteau jaune, et chaussé d'élégantes pantoufles rouges, porte un thyrse et un tambourin (tympanon). La tête est couronnée d'une guirlande de lierre et de pampres. Le panneau central est flanqué de deux centaures au galop, l'un tenant une torche et l'autre une coupe de vin (canthare). Le panneau de Dionysos fut exécuté en *opus vermiculatum* en atelier, alors que le reste de la mosaïque fut composé sur place en *opus tessellatum*. Le même sujet se retrouve, de façon très fragmentaire, dans l'*impluvium* (bassin de collecte de l'eau de pluie) de la maison de Dionysos, mais cette fois, le dieu est assis sur un tigre.

Dans le péristyle de la maison des Dauphins, une mosaïque circulaire se compose d'une rosace centrale à décor végétal et de bordures concentriques ornées de griffons à tête de lion. L'artiste nous a laissé sa signature dans un des cercles : Asclépiade, originaire d'Arados, en Phénicie. La rosace centrale est bordée d'une frise quadrangulaire de tours crénelées. Dans les écoinçons, des Amours conduisent des attelages de dauphins et portent le caducée, le thyrse ou le trident, qui sont respectivement l'attribut d'Hermès, de Dionysos et de Poséidon. Il manque malheureusement le quatrième Amour, qui avait peut-être la massue d'Héraclès. L'Amour au thyrse porte une couronne autour du cou : la course aurait-elle été remportée par Dionysos ?

Préneste

La mosaïque nilotique

La mosaïque de Préneste, une des plus grandes mosaïques hellénistiques conservées (5,85 × 4,31 m ; surface d'origine 6,87 × 4,35 m), représente une vue à vol d'oiseau de l'Égypte, depuis l'Éthiopie jusqu'au delta du Nil. Elle est aujourd'hui conservée au Musée archéologique national de Palestrina, nom actuel de l'antique Préneste.

La mosaïque constituait le pavement de l'abside d'une grande *aula* (« salle »), située à l'origine sur le forum. La construction du complexe s'inscrit dans le contexte d'une rénovation complète de la ville, qui eut lieu entre la fin du IIe siècle et l'an 82 av. J.-C., année de la fondation par Sylla d'une colonie militaire. L'*aula*, solennellement décorée d'un podium pourvu d'une frise dorique, se terminait au nord par une grotte creusée dans la roche. Sa fonction reste incertaine, mais il est probable qu'il s'agissait d'un nymphée consacré au culte de la déesse Isis, comme le confirme la découverte, non loin de là, de deux petits obélisques. La présence d'un culte égyptien n'a d'ailleurs rien de surprenant dans une ville qui entretenait des relations intenses avec l'Égypte. Au IIe siècle av. J.-C., la déesse romaine de la Fortune Primigenia fut même identifiée avec la déesse égyptienne Isis.

La découverte

L'histoire de la mosaïque est assez rocambolesque. Découverte au milieu du XVIe siècle, elle fut étudiée en 1614 par Federico Cesi, le fondateur de l'Académie des Lynx, qui s'était rendu à Palestrina pour son mariage. La même année, Cassiano dal Pozzo en exécuta des reproductions en couleurs.

Une dizaine d'années plus tard, la mosaïque fut achetée par le cardinal Andrea Peretti, évêque de Palestrina, qui la fit découper et transporter à Rome. Le nouveau cardinal de Palestrina, Francesco Barberini, réussit à la faire revenir de Rome, mais au cours du voyage, la mosaïque, placée à l'envers sur les chariots, subit des dommages considérables. Il fallut la restaurer entièrement en se servant des planches de Cassiano dal Pozzo. Au XIXe siècle, elle fit l'objet d'une nouvelle restauration, mais une reconstitution inexacte modifia la disposition de ses parties.

La dernière intervention eut lieu pendant la Seconde Guerre mondiale, quand il fallut mettre la mosaïque en lieu sûr. L'œuvre profita, à cette occasion, d'une nouvelle restauration, qui permit de mettre en évidence les parties originelles. Au début des années 1950, elle fut ramenée à Palestrina et placée dans la salle où elle est aujourd'hui exposée. Les restaurations, dirigées par Salvatore Aurigemma et Giorgio Gullini, ont permis d'identifier les parties reconstituées, comme le fragment représentant une barque de papyrus et le banquet sous la treille. L'original, qui avait été offert au grand-duc Ferdinand II de Médicis, se trouve aujourd'hui au musée de Pergame de Berlin. La découverte, dans les collections du château de Windsor, des planches de Cassiano dal Pozzo a permis de reconstituer l'original, du moins graphiquement.

Mosaïque de la grotte des Sorts : le sanctuaire de Neptune. Détail d'une tortue.
Préneste, Musée archéologique.

Page ci-contre : Mosaïque de la grotte des Sorts : le sanctuaire de Neptune. Un pêcheur s'approche d'un autel sur lequel un feu est allumé.
Préneste, Musée archéologique.

Maquette du sanctuaire de la Fortune Primigenia.
Préneste, Musée archéologique.

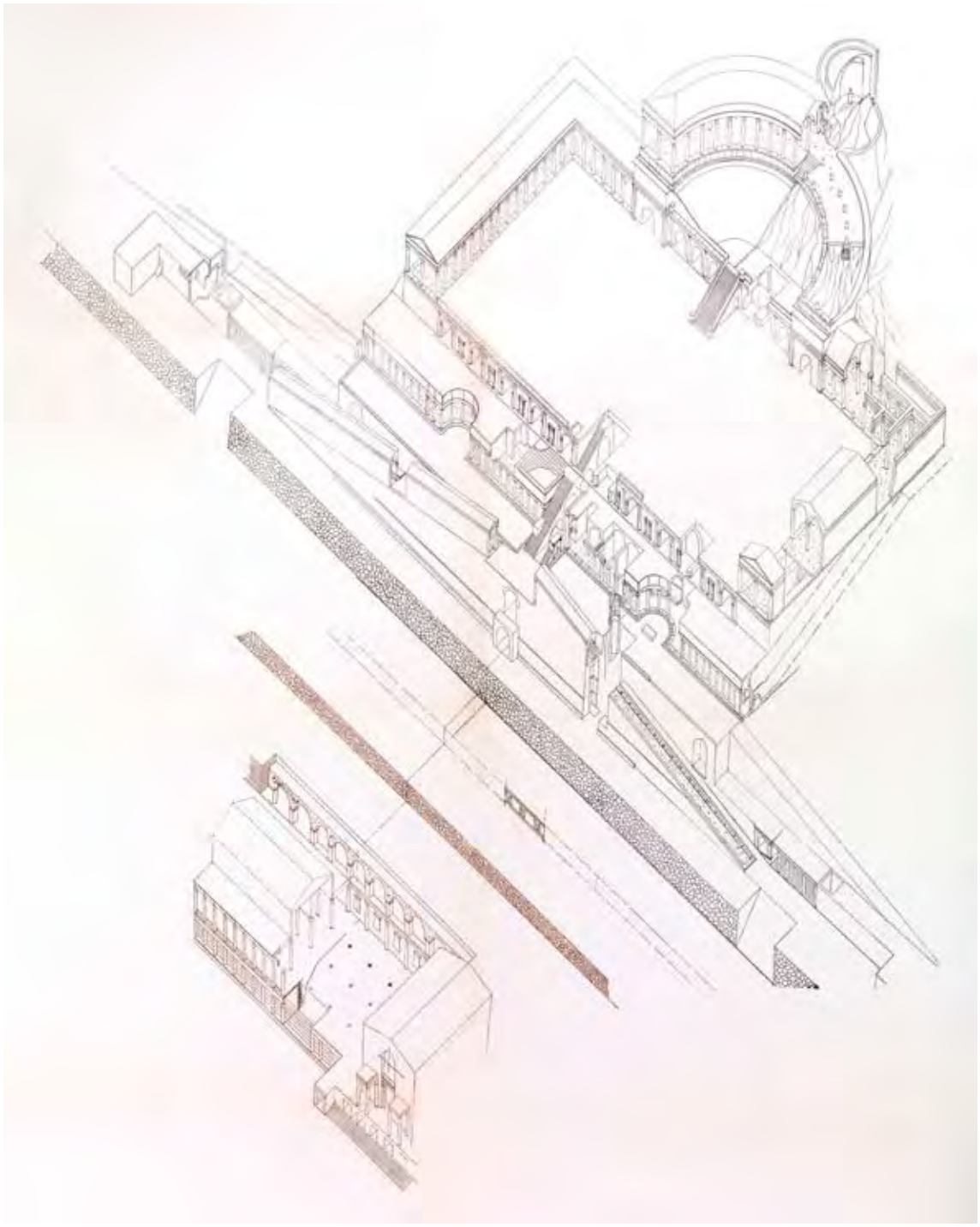
La représentation

La mosaïque représente une vue à vol d'oiseau de l'Égypte, du nord au sud, pendant une crue du Nil. L'artiste prête au cours du fleuve des méandres imaginaires, de manière à le déployer sur la largeur, et non sur la hauteur. Le procédé lui permet de représenter sur 4,50 mètres de hauteur un paysage de plus de 1 000 kilomètres de longueur et d'environ 34 000 kilomètres carrés.

La Nubie et l'Éthiopie sont représentées dans la partie haute de la mosaïque, où le Nil s'écoule entre des rives rocheuses, peuplées d'animaux sauvages et de chasseurs noirs. Les animaux sont identifiés par un nom grec, mais la lecture est rendue difficile tantôt par les lacunes déjà présentes dans l'Antiquité, tantôt par les nombreuses restaurations, souvent maladroites. L'identification des animaux est d'autant plus délicate qu'il s'y mêle des créatures fabuleuses : un animal à corps d'éléphant (ou de rhinocéros) et à tête de crocodile, des singes à crinière ou des oiseaux à longue queue. Les animaux portent parfois des noms étranges, comme le « camélopard » ou le « crocodilopard », un crocodile à tête de panthère.

Le noyau central de la représentation se trouve dans la partie inférieure droite, où est représentée Alexandrie, une des grandes métropoles de l'Antiquité. La ville fut fondée en 332 av. J.-C. par Alexandre le Grand, qui lui donna son nom et qui, selon la tradition, y fut inhumé. On aperçoit un grand édifice à colonnes, protégé par une toile sous laquelle des soldats pratiquent un rite. Un personnage qui est peut-être un héraut et une figure féminine se détachent du groupe. Le port d'Alexandrie se trouve à droite, comme le suggère la description de Strabon (17, 1, 9) : « Quand on entre dans le grand port, on a à main droite l'île et la tour de Pharos et à main gauche, le groupe des rochers et la pointe Lochias, avec le palais qui la couronne. Une fois entré, on voit se dérouler sur la gauche, à mesure qu'on avance, les palais, dits du dedans du port, qui font suite à celui du Lochias, et qui étonnent par le nombre de logements qu'ils renferment, la variété des constructions et l'étendue des jardins. Au-dessus de ces palais est le bassin que les rois ont fait creuser pour leur seul usage et que l'on appelle le port fermé. Antirrhodos qui le précède est un îlot avec palais et petit port, dont le nom ambitieux semble un défi jeté à la grande île de Rhodes. En arrière d'Antirrhodos est le théâtre. »

Les bâtiments qui se dressent à gauche sont peut-être ceux de la pointe Lochias, derrière laquelle apparaissent des jardins clos. La présence, dans le bassin, d'un navire



Reconstitution graphique du sanctuaire de la Fortune Primigenia. Préneste, Musée archéologique.

de guerre et d'un bateau de commerce laisse entendre qu'il s'agit bien du grand port décrit par Strabon. L'île qui se trouve dans l'angle inférieur droit est donc identifiable avec l'île de Pharos, comme l'atteste la présence d'un grand palmier, une de ses principales caractéristiques. Un peu plus haut, une procession sort d'un petit édifice : quatre hommes portent une table à brancards (*ferculum*) sur laquelle se dresse un candélabre. On aperçoit à droite une statue du dieu Anubis.

L'absence du célèbre phare d'Alexandrie, une des Sept Merveilles du monde, pourrait s'expliquer par le fait que le modèle dont s'inspire la mosaïque était antérieur à sa construction.

La scène de banquet qui se trouve aujourd'hui à Berlin doit être replacée au centre, en bas. L'image, qui évoque les fêtes célébrées en l'honneur de Sérapis dans la ville de Canope, montre des couples étendus sur des lits de table sous une treille, accompagnés de musiciens. Plus haut, des hommes en armes, sur un bateau à rames, chassent l'hippopotame, tandis qu'un paysan et un pêcheur se tiennent devant une cabane de roseaux.

Préneste, mosaïque nilotique, reconstitution graphique :
1) Philae, temple d'Isis
2) Syène
3) Hermoupolis
4) Memphis
5) Nilomètre
6) Éléphantine
7) Cataracte
8) Lochias
9) Alexandrie
10) Port artificiel
11) Île de Pharos
12) Canope

En suivant le cours du Nil, c'est-à-dire en remontant vers la droite, le spectateur découvre un grand temple dont l'enceinte est munie de tours et d'une porte monumentale. Il s'agit probablement du temple de Memphis ou du temple de Karnak, près de Thèbes. La ville d'Hermoupolis Magna, qui était connue pour le culte rendu aux ibis dans son temple, apparaît vers la gauche, où les ibis sont perchés sur ses murailles.

La scène de l'extrême gauche réunit un groupe de personnes, deux obélisques et un puits, qui est probablement le nilomètre d'Éléphantine. Le temple est peut-être celui d'Isis, situé sur l'île de Philae, en face de Syène, aujourd'hui Assouan. Les personnages sont en train, semble-t-il, de donner des nouvelles de la crue du Nil : la scène serait donc un condensé des opérations de surveillance de la crue du fleuve, qui permettaient de tirer parti des inondations.

La vision d'ensemble n'est pas celle de l'Égypte pharaonique, mais bien celle d'un pays hellénisé, où les temples sont construits selon les canons grecs, où les soldats sont des hoplites et où les indigènes et les animaux sont relégués dans un paysage sauvage.

L'interprétation

La grande composition est sans doute l'œuvre d'artistes alexandrins qui travaillèrent en Italie dès le IIe siècle av. J.-C., comme l'attestent les sources. On connaît, par exemple, un certain Démétrios, « topographe » de métier, c'est-à-dire peintre de paysages, qui se serait établi à Rome en 165 av. J.-C. Le monde égyptien, exotique et fabuleux, exerçait une grande influence sur l'imagination des Romains, remplis d'admiration pour ce pays qui abritait deux des Sept Merveilles du monde : la pyramide de Khéops et le phare d'Alexandrie. Pour célébrer son œuvre, Horace

Mosaïque nilotique, vue d'ensemble. Préneste, Musée archéologique.

n'écrivit-il pas : « J'ai achevé un monument plus durable que le bronze, plus élevé que les pyramides ? »(*Odes* III, 30).

En même temps, la mosaïque de Préneste constitue une carte géographique et une planche d'histoire naturelle : une allégorie de l'Égypte sous les Ptolémées, depuis les côtes de la Méditerranée jusqu'au pays sauvage des Éthiopiens. On y a reconnu aussi la procession triomphale du pharaon grec Ptolémée II Philadelphe (308-246 av. J.-C.), dont les victoires dans les guerres de Syrie assurèrent les frontières de l'empire. La mosaïque fut peut-être inspirée par une peinture de l'époque de Ptolémée qui se trouvait dans le temple de Tyché, situé sur l'agora d'Alexandrie. Selon une autre hypothèse, il s'agirait plutôt d'une composition libre, inspirée par les carnets de croquis de l'expédition de 280 av. J.-C., celle qui, sous le règne de Ptolémée Philadelphe, remonta le cours du Nil jusqu'en Éthiopie. La documentation rapportée était sans doute comparable à celle qui, bien plus tard, fut présentée dans la *Description de l'Égypte*, publiée au retour de l'expédition de Napoléon Bonaparte.

Au cours de la période hellénistique, la conquête de nouveaux territoires suscita la publication de récits de voyages, qui décrivaient des contrées lointaines, de l'Indus jusqu'aux colonnes d'Hercule ou, en remontant le Nil, en direction de l'Afrique noire,

Mosaïque nilotique : des soldats sous une tente sur le promontoire du Lochias. Préneste, Musée archéologique.

Page ci-contre : Mosaïque nilotique : le nilomètre du sanctuaire d'Éléphantine et le temple d'Isis sur l'île de Philae. Préneste, Musée archéologique.

comme l'attestent les œuvres des géographes d'Alexandrie. Les notions aristotéliciennes de botanique et de zoologie s'enrichirent de nouvelles données, souvent fantaisistes, comme les descriptions d'animaux étranges et gigantesques, ou de plantes aux vertus extraordinaires.

C'est en ce sens que la grande mosaïque de Préneste, riche en images de toutes sortes, peut être considérée comme un manuel illustré de zoologie antique. Élien, né à Préneste et disciple de Pausanias, devait certainement l'avoir vue, et il s'en est probablement souvenu en rédigeant son *De natura animalium*, qui poursuit, en la dépassant, l'œuvre de Pline.

Chronologie

La datation de la mosaïque a oscillé entre le II^e^ siècle av. J.-C., et le III^e^ siècle apr. J.-C., mais les comparaisons stylistiques permettent aujourd'hui d'écarter une datation tardive d'époque impériale. L'édifice dans lequel se trouvait la mosaïque date en effet de la fin du II^e^ siècle av. J.-C., comme le montrent ses éléments architecturaux, en particulier

ses chapiteaux. Ainsi est abandonnée une hypothèse antérieure, qui datait la mosaïque nilotique de l'époque de Sylla en l'identifiant arbitrairement avec un pavement en dalles de marbre (*lithostroton*) que Sylla aurait fait exécuter dans le temple de la Fortune, si l'on en croit le témoignage de Pline l'Ancien (*Histoire naturelle* 36, 189).

La grotte des Sorts

« Les annales de Préneste nous apprennent que Numerius Suffustius, homme honorable et de famille noble, fit à plusieurs reprises un songe dans lequel il s'entendit ordonner, sous une forme qui finit par devenir comminatoire, d'aller dans un certain lieu déterminé et d'y tailler dans le roc. Effrayé, il obéit malgré les railleries de ses concitoyens et du roc brisé tombèrent des morceaux de bois de chêne portant de vieux caractères. Ce lieu est aujourd'hui entouré d'une enceinte et consacré à Jupiter enfant qu'on y voit avec Junon : il est dans les bras de la Fortune qui l'allaite, les mères ont pour ce sanctuaire une vénération spéciale. Vers le même temps, à l'endroit où s'élève maintenant le temple de la Fortune, du miel coula, dit-on, d'un olivier et les haruspices déclarèrent qu'il y aurait là des sorts de grande renommée ; sur leurs indications l'on fabriqua une caisse avec le bois de l'olivier, des sorts y furent enfermés qu'on en tire aujourd'hui quand on reçoit certains avertissements de la Fortune » (Cicéron, *De la divination* 2, 41).

Les célèbres « sorts de Préneste » étaient faits de tablettes de bois aux pouvoirs oraculaires, qui étaient caractérisées chacune par une lettre de l'alphabet. La grotte où les sorts étaient conservés était située derrière la cathédrale, c'est-à-dire au nord de la basilique, sur le forum de l'antique Préneste. Cette petite cavité naturelle, ornée de mosaïques et pourvue de trois niches creusées dans la roche, était précédée d'une porte d'entrée faite de blocs de tuf.

Selon une hypothèse récente, la grotte de Préneste était plutôt un nymphée. Le pavement en *opus vermiculatum* présente en effet un bord rehaussé de 15 centimètres de large, qui retenait l'eau jaillissant de la roche et s'écoulant sur la mosaïque. Dans ce cas, il faudrait identifier la grotte des oracles avec la grande *aula* terminée en abside où fut découverte la mosaïque nilotique (Gullini).

La mosaïque, fût-elle lacunaire, constitue le plus bel exemplaire de son genre. La scène représente une baie ouverte sur la mer, peuplée de poissons de toutes sortes, ainsi qu'une plage de sable. À droite, une colonne au chapiteau corinthien, sommée d'un vase, se dresse à l'intérieur d'un sanctuaire consacré à Neptune. Au premier plan, un pêcheur nu, portant un filet, s'approche d'un autel sur lequel un feu est allumé.

Les rapports étroits qui unissaient le sanctuaire de Préneste et l'Égypte font penser que cette superbe *Mosaïque aux poissons* s'inspire d'une peinture de la période hellénistique, exécutée à Alexandrie, la ville d'où provenaient les artisans actifs à Préneste.

En haut : Préneste, mosaïque de la grotte des Sorts : le sanctuaire de Neptune, détail d'une murène.

En bas : Préneste, mosaïque de la grotte des Sorts, reconstitution graphique.

Page ci-contre : Préneste : vue panoramique de la grotte des Sorts.

Pompéi et les villes du Vésuve

Le 13 mars 1787, après avoir visité Pompéi, Goethe écrit : « Il est arrivé bien des malheurs dans le monde, mais peu qui aient procuré autant de plaisir à la postérité » (*Voyage en Suisse et en Italie*). En 79 apr. J.-C., l'éruption du Vésuve ensevelit Pompéi, Herculanum, Stabies et la péninsule de Sorrente. Les mosaïques font partie des trésors que les cités ensevelies ont laissés à la postérité : il s'agit d'une des plus grandes collections du monde, qui nous permet de mieux connaître l'évolution de la mosaïque entre le IIe siècle av. J.-C. et le Ier siècle apr. J.-C.

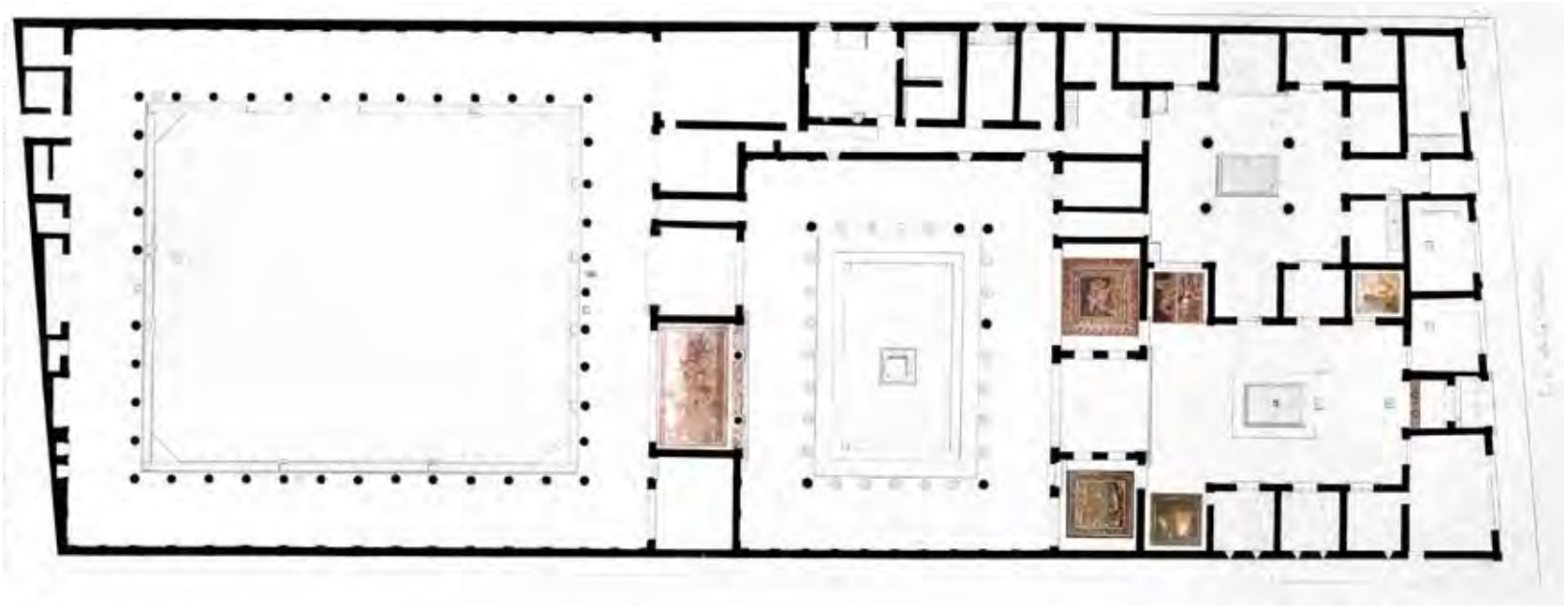
Si Pompéi apparaît comme une riche bourgade provinciale, elle appartenait aussi, grâce à son port sur le Sarno, à l'orbite commerciale du grand *emporium* de Pouzzoles, par où transitaient toutes les marchandises destinées à Rome et provenant d'Égypte et d'Asie. Dès l'époque samnite, la bourgeoisie marchande de Pompéi accumula ainsi des richesses considérables. L'intérieur des habitations est le reflet de cette prospérité : les fouilles de 21 maisons seulement ont livré pas moins de 34 *emblemata* en mosaïque.

Page ci-contre : Pompéi, atrium de la maison du Faune : statuette de faune dansant (bronze). Détail du visage. Naples, Musée archéologique national, inv. 5002.

Pompéi, maison du Faune. Reconstitution graphique du plan avec les mosaïques de sol.

La maison du Faune

En l'an 79, le passant qui, remontant la rue de la Fortune, jetait un coup d'œil dans la maison du Faune (VI, 12, 2) devait être ébloui, comme nous le sommes aujourd'hui quand il nous arrive de passer devant un superbe hôtel du XVIIIe siècle. Les propriétaires avaient voulu conserver la plus grande partie de la décoration d'origine, au mépris des caprices de la mode. Dans cette maison-musée, nous imaginons le propriétaire posant comme un prince hellénistique devant ses *clientes* ou expliquant fièrement à ses amis,



Pompéi, inscription de bienvenue de la maison du Faune : HAVE *,* « *Salut* ».

Page ci-contre : Pompéi, maison du Faune : vue de l'atrium et du tablinum.

devant l'exèdre, l'histoire de la bataille d'Alexandre, comme s'il voulait laisser entendre que ses ancêtres y avaient participé, fanfaronnant à la façon du *miles gloriosus* de Plaute. La mosaïque de l'entrée souhaite la bienvenue au visiteur par un *have*, avec un *h* initial, plus conforme à la prononciation.

La maison du Faune était une des plus grandes de Pompéi, et par son faste, elle n'avait rien à envier aux demeures hellénistiques de Pella (Macédoine) ou de Ptolémaïs (Cyrénaïque), qui étaient ses modèles. Avec ses quelque 3 000 mètres carrés, elle occupait un îlot entier et rivalisait, par son étendue, avec le palais royal de Pergame. La somptueuse construction, qui contrastait avec le paysage aride de la Campanie, fut bâtie à l'époque samnite, aux IIIe et IIe siècles av. J.-C. L'hypothèse a été formulée – mais sans arguments concrets – que le neveu de Sylla, Publius Cornelius, en avait fait sa résidence, après l'avoir confisquée à ses propriétaires samnites. La richesse de ses occupants est attestée par les bracelets en or en forme de serpent et par les nombreux bijoux qui y ont été retrouvés. Avec ses deux atriums et ses deux jardins, la maison du Faune, qui doit son nom à la statuette dressée au centre de son atrium, pouvait accueillir une grande famille.

Sa décoration constitue un des exemples les plus importants du premier style pompéien. Le couloir d'entrée (*fauces*) était pourvu d'un somptueux décor du premier style qui imitait un revêtement de marbres et de brèches de couleur. Un laraire en trompe l'œil, imitant la façade d'un temple tétrastyle, était représenté de chaque côté, dans la partie supérieure. Sa mosaïque, aujourd'hui conservée au Musée archéologique national de Naples (2,80 × 0,49 m ; inv. 9994), représentait un riche feston végétal et deux masques de tragédie. La volumineuse guirlande de fruits et de feuillages présente aussi trois anneaux qui ressemblent étrangement aux couronnes cylindriques en or et en argent des princes hellénistiques. Les masques se distinguent par leurs traits caricaturaux : yeux écarquillés, orbites creuses, bouche grande ouverte, masse de cheveux sur le front (*onkos*). Il s'agit d'un masque tragique répandu dans le monde gréco-romain, mais éloigné de celui du Ve siècle av. J.-C. Si le théâtre était un honneur rendu à Dionysos et si la tragédie classique se déroulait dans le palais royal, alors cette mosaïque pouvait faire comprendre que l'on entrait dans la demeure d'un prince.

L'atrium toscan, dépourvu de colonnes soutenant le toit, était haut de 16 mètres. La reconstitution de sa décoration a restitué un mur du premier style à deux ordres. Une galerie aveugle est composée de demi-colonnes ioniques imitant un étage supérieur,

Pompéi, seuil du vestibule de la maison du Faune : guirlande de masques, de feuillages et de fruits. Naples, Musée archéologique national, inv. 9994.

comme celles des salles de réception des palais hellénistiques. Le pavement de lave pilée est percé d'un *impluvium* au centre, alors que le bassin est revêtu de dalles de calcaire de couleur. Au centre du bassin se dressait la statuette du faune dansant, qui jouait peut-être d'une flûte double en argent. Il s'agit d'un des rares exemplaires originaux de la sculpture hellénistique qui ont été découverts à Pompéi. S'il est vrai que le propriétaire portait le nom de Satrius, la statuette cache peut-être un jeu de mots sur *satyrus*, qui en ferait une sorte d'emblème héraldique de la famille.

La chambre à coucher (*cubiculum*) qui se trouve sur le côté droit de l'atrium était ornée d'une mosaïque érotique représentant l'union d'un satyre et d'une ménade (0,39 × 0,37 m ; inv. 27707). Une copie provenant de Thmuis, dans le delta du Nil, semble confirmer que les mosaïstes qui décorèrent la maison étaient originaires d'Alexandrie.

Dans la chambre de gauche, la mosaïque était ornée d'un motif propre aux gynécées : trois colombes sortant un collier de perles d'un coffret (0,575 × 0,585 m). Les faiblesses de cette composition s'expliquent peut-être par les séquelles d'une restauration, datant de l'Antiquité ou du XIX^e^ siècle.

L'aile opposée abritait la célèbre mosaïque représentant un chat saisissant une perdrix, des canards, des oiseaux et des poissons (0,51 × 0,51 m). La composition a été souvent décrite comme « deux tableaux en un », séparés par une fine bande blanche horizontale. L'absence d'eau sous les canards et autour des poissons incite cependant à y reconnaître les provisions d'un garde-manger, préparées pour un banquet. Le chat est parvenu à grimper sur une étagère, représentée par la bande blanche, et à se saisir d'une perdrix dont les pattes sont liées par un ruban jaune. Les deux canards, tenant des tiges de lotus dans leur bec, semblent tout droit sortis d'un paysage nilotique. Dans la partie inférieure, des fruits de mer sont flanqués, à gauche, de quatre pinsons, les pattes liées, et à droite, de six poissons liés par la bouche. On notera, à propos de l'origine supposée des mosaïstes, qui seraient venus d'Alexandrie, que les thèmes de la chasse et de la pêche étaient particulièrement fréquents dans les épigrammes hellénistiques des poètes alexandrins.

Le *tablinum*, situé au fond de l'atrium, était revêtu d'une mosaïque en *opus scutulatum*, représentant des cubes en perspective, qui rappelait les mosaïques des grands temples de Pompéi, le Capitole et le temple d'Apollon, voire celles du temple d'Apollon Sosianos à Rome.

La salle située à gauche du *tablinum* abritait un célèbre *emblema* en *opus vermiculatum* qui représentait une faune marine (1,17 × 1,17 m ; inv. 9997). Dans la partie inférieure, la vue d'une baie est fermée, à gauche, par une falaise rocheuse. Les animaux marins sont comme en suspension dans les airs : poissons, crustacés et mollusques, tous parfaitement caractérisés, sont disposés en ordre dispersé, comme dans les fonds marins, autour d'un poulpe et d'une langouste qui sont en train de se battre. Un petit martin-pêcheur est perché sur la falaise, épiant sa proie. La bordure est ornée de rinceaux d'acanthe fleuris, peuplés de petits Amours. La composition, qui représente la faune marine hors de l'eau, est aussi élégante que singulière. Le mosaïste s'est peut-être inspiré librement des carnets de croquis rapportés par l'expédition de Ptolémée II Philadelphe qui avait remonté le cours du Nil jusqu'en Éthiopie.

La mosaïque de la salle opposée représentait Dionysos enfant monté sur un tigre et buvant dans un canthare d'argent (1,63 × 1,63 m ; inv. 9991). La scène fait allusion au voyage du dieu en Inde, où il était ressuscité sous les traits d'un enfant ailé. Le dieu est coiffé d'une couronne de pampres et de lierre, et même l'animal semble porter une couronne. Le fauve, qui ressemble à un tigre à crinière de lion, pose la patte sur un thyrse et, passant la langue, semble vouloir partager le plaisir du vin. La bordure extérieure est ornée d'une frise de vagues stylisées, alors que la bordure intérieure se compose d'une superbe guirlande de fruits et de masques de théâtre.

L'exèdre, située entre les deux péristyles, était la pièce la plus élégante de la maison. C'est là que se trouvait la *Mosaïque d'Alexandre*, le plus célèbre des pavements conservés de l'Antiquité.

Page 141
Pompéi, atrium de la maison du Faune : statuette de faune dansant (bronze). Naples, Musée archéologique national, inv. 5002.

Page 142
Pompéi, seuil du vestibule de la maison du Faune : guirlande de masques, de feuillages et de fruits. Détail d'un masque de tragédie. Naples, Musée archéologique national, inv. 9994.

Page 143
Pompéi, seuil du vestibule de la maison du Faune : guirlande de masques, de feuillages et de fruits. Détail d'un masque de tragédie. Naples, Musée archéologique national, inv. 9994.

Page 144
Pompéi, triclinium *de la maison du Faune : Dionysos enfant sur un tigre. Naples, Musée archéologique national, inv. 9991.*

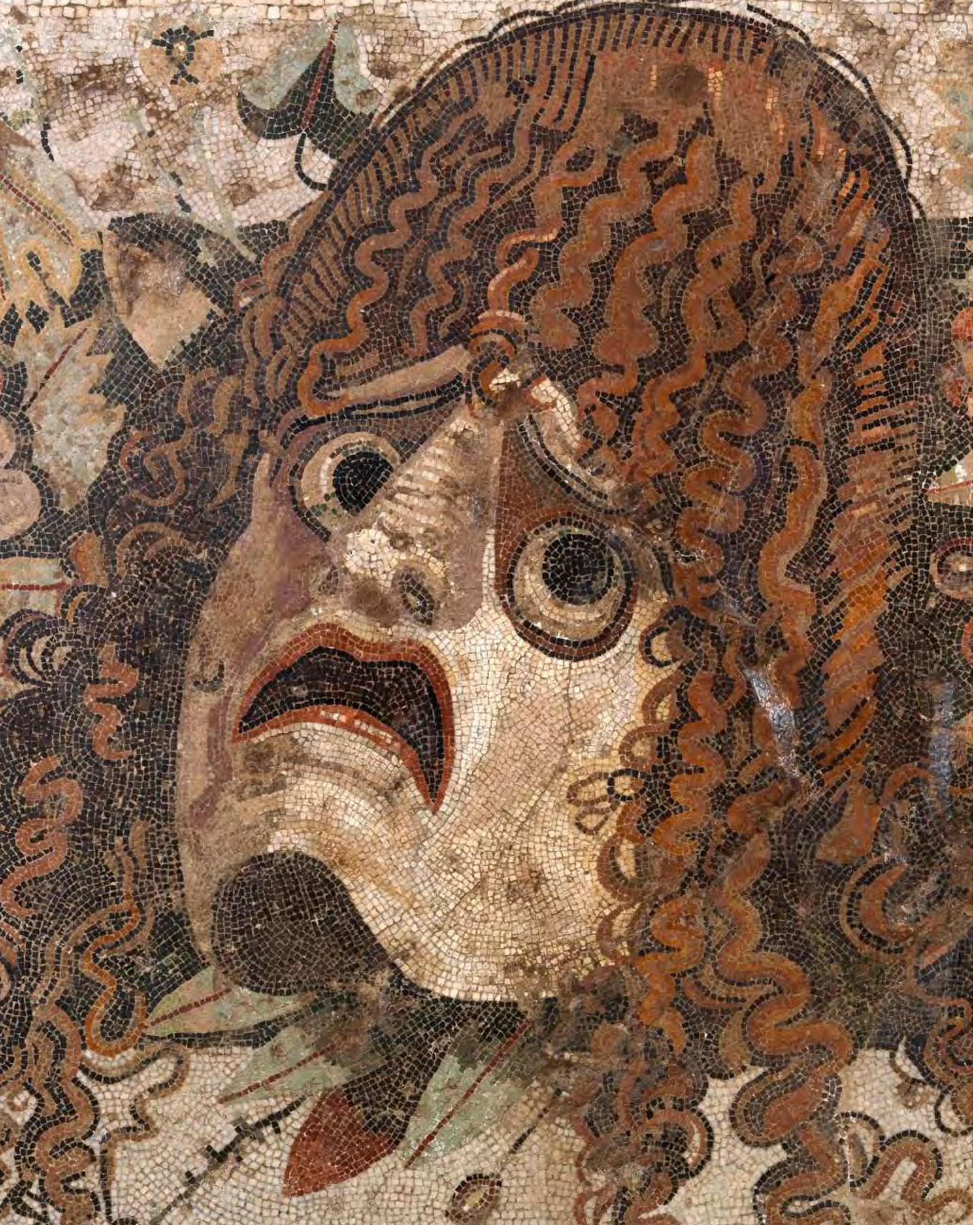
Page 145
Pompéi, triclinium *de la maison du Faune : Dionysos enfant sur un tigre. Un masque au centre de la bordure. Naples, Musée archéologique national, inv. 9991.*

Page 146
Pompéi, cubiculum *de la maison du Faune : l'union d'un satyre et d'une ménade. Naples, Musée archéologique national, inv. 27707.*

Page 147
Pompéi, aile de la maison du Faune. En haut, un chat saisissant une perdrix, en bas, canards, oiseaux, poissons et coquillages. Naples, Musée archéologique national, inv. 9993.

Pages 148-149
Pompéi, maison du Faune : un chat saisissant une perdrix. Naples, Musée archéologique national, inv. 9993.

Pages 150-151
Pompéi, triclinium *de la maison du Faune : Dionysos enfant sur un tigre. Détail du visage de Dionysos et du tigre. Naples, Musée archéologique national, inv. 9991.*



La *Mosaïque d'Alexandre*

La *Mosaïque d'Alexandre*, qui décorait la maison du Faune de Pompéi, est une des plus belles mosaïques de la région du Vésuve. La composition avait été réservée à la pièce la plus prestigieuse de la demeure : une exèdre pourvue de deux colonnes corinthiennes *in antis*, dont le fût stuqué était peint en rouge porphyre. Découverte en 1831, son immense mosaïque (5,12 × 2,77 m), composée de millions de petites tesselles de 5 millimètres de côté, représente une victoire d'Alexandre le Grand sur le roi de Perse Darius III. L'œuvre, datée d'environ 120 apr. J.-C., est une copie d'une célèbre peinture de Philoxénos d'Érétrie de la fin du IVe siècle av. J.-C., qui est peut-être une de celles dont parle Pline.

La vie d'Alexandre le Grand est toujours apparue à la postérité comme un véritable miracle. Dans *Le Devisement du monde*, Marco Polo raconte son expédition de 1291-1292 : « Ayant laissé derrière soi la ville de Cobinam, on rencontre un autre désert très aride et qui, à huit journées de longueur, n'a ni arbres ni fruits ; le peu d'eau qu'il y a est très amère, en sorte que les juments même n'en peuvent pas boire. Il faut que les voyageurs en portent d'autre avec eux, s'ils ne veulent pas périr de soif. Après avoir passé ce désert, on entre dans le royaume de Timochaim, où il y a beaucoup de villes et de châteaux. Ce royaume est borné au septentrion par la Perse. Il croît dans la plaine de ce royaume un grand arbre appelé l'arbre du soleil, et par les Latins l'arbre sec. Il est fort gros, ses feuilles sont blanches d'un côté et vertes de l'autre ; il porte des fruits faits en manière de châtaigne, mais vides et de couleur de buis. Cette campagne s'étend plusieurs milles sans que l'on y trouve un seul arbre. Les gens du pays disent qu'Alexandre le Grand combattit Darius en cette plaine. » Quel grand événement fut la victoire d'Alexandre sur Darius si, quelque 1 600 ans plus tard, le lieu de la bataille était encore indiqué ! La petite Macédoine, dirigée par Alexandre, avait anéanti la grande Perse de Darius et avait répandu en Orient la langue et la culture grecques.

L'arbre sec de Marco Polo est celui qui, à gauche de la mosaïque, constitue le seul élément « muet » du paysage. La bataille fait rage tout autour, et la scène paraît remplie tout entière de son vacarme et de ses cris.

Alexandre surgit de la gauche, sur son cheval, tandis que le char de Darius se fraie un chemin vers la droite. Les chevaux se cabrent ou s'effondrent. Le sol est jonché d'armes brisées. Au fond se dressent les longues lances (les sarisses) des phalanges macédoniennes, signe que les Perses sont déjà encerclés.

Alexandre, pareil à un dieu, paraît inébranlable, mais son portrait, curieusement, n'est pas un des mieux réussis. Le visage encadré par son épaisse chevelure noire, le conquérant semble diriger son regard dans le vide. Les yeux écarquillés rappellent les mosaïques de Thmuis et, en particulier, la personnification de la ville d'Alexandrie.

Le roi Darius, sur son char, est en mauvaise posture, car sa garde rapprochée est en train de perdre pied. Le corps d'élite de l'armée perse – les dix mille « Immortels » – devait son nom au fait que ses effectifs étaient constants : celui qui mourait était aussitôt remplacé. Issus de la noblesse, ces soldats d'élite étaient comparables, par leur origine et par leur formation, aux jeunes croisés qui gardaient le Saint-Sépulcre.

Page ci-contre : Pompéi, exèdre (37) de la maison du Faune, Mosaïque d'Alexandre *: le visage d'Alexandre le Grand.*
Naples, Musée archéologique national, inv. 10020.

Pompéi, exèdre (37) de la maison du Faune, Mosaïque d'Alexandre : *le garde du corps de Darius s'interposant pour épargner le roi de Perse. Naples, Musée archéologique national, inv. 10020.*

L'un d'entre eux, qui a prévu l'attaque d'Alexandre contre son roi, s'est aussitôt interposé et, se saisissant de la lance, il a fait barrage de son propre corps. Le sang coule partout : de la pointe de la lance qui l'a transpercé et des naseaux de son cheval qui s'est écroulé au sol. Au centre, un soldat perse se prépare à laisser sa monture à son roi : l'animal est représenté de dos, un procédé qui se retrouvera plus tard, chez les peintres de la Renaissance, dans la *Bataille de San Romano* de Paolo Uccello et dans la *Bataille d'Anghiari* de Léonard de Vinci, une œuvre perdue mais connue par les dessins de Pierre-Paul Rubens.

Toutes les tentatives pour protéger le roi de Perse paraissent vaines, car Alexandre est maintenant trop près. L'aurige, qui fouette furieusement les chevaux de son quadrige, prend l'initiative de battre en retraite, tandis que le souverain, pris de pitié, se tourne vers le danger pour assister, impuissant, au sacrifice de son soldat.

Quelle est la bataille représentée ? Il s'agit peut-être de la bataille de Gaugamèles (331 av. J.-C.), où Darius réussit à se sauver, ou bien, tenant compte de l'arbre sec cité par les auteurs anciens, de la bataille d'Issos (333 av. J.-C.), où les deux souverains, cependant, ne s'affrontèrent pas en personne, car Darius resta dans sa tente. Il est possible, du reste, que le mosaïste ait réuni dans la même scène les épisodes saillants de la campagne contre les Perses. Enfin, il pourrait aussi s'agir non pas du tableau de Philoxénos, mais bien de celui d'Aristide de Thèbes, à propos duquel Pline écrit : « Aristide peignit aussi un combat contre les Perses ; ce tableau contient cent figures ; il avait fait prix à 10 mines pour chacune d'elles avec Mnason, tyran d'Élatée » (*Histoire naturelle* 35, 99).

De même que Darius est entouré de ses hommes les plus fidèles, Alexandre combat aux côtés de ses valeureux compagnons. L'artiste n'a réservé qu'un tiers de la compo-

Pompéi, exèdre (37) de la maison du Faune, Mosaïque d'Alexandre : *Darius assistant, impuissant, au sacrifice de son garde du corps.*
Naples, Musée archéologique national, inv. 10020.

sition au camp macédonien, le reste étant occupé par l'armée de Darius. Le procédé est peut-être une façon de souligner l'exploit du petit royaume de Macédoine, qui l'emporta sur le grand Empire perse. L'image consacre la supériorité de l'intelligence d'Alexandre sur la puissance de l'Empire perse, apparemment invincible, mais finalement victime de son étendue et de sa lourdeur.

La composition repose d'ailleurs tout entière sur un jeu d'oppositions et se présente comme un condensé de tous les procédés virtuoses inventés par les artistes hellénistiques, comme le personnage représenté de dos, mais dont le visage se reflète dans un miroir. Le procédé est appliqué ici au soldat perse du premier plan, qui a été renversé par le char de Darius : il est assis de dos, mais son visage apparaît sur la surface dorée d'un bouclier. En effet, quand le char de Darius a fait demi-tour pour échapper à Alexandre, il a heurté un soldat grec qui a jeté son bouclier contre le Perse, le précipitant au sol. Le visage qui se reflète laisse transparaître un sentiment de résignation : le jeune prince se prépare à mourir sans gloire, sans combattre. Ainsi, dans la représentation d'un grand événement historique, l'artiste trouve-t-il aussi la place pour évoquer la tragédie d'un destin individuel.

La mosaïque d'Alexandrie a posé régulièrement le problème de son commanditaire. Une des hypothèses l'identifie avec le personnage représenté immédiatement à côté d'Alexandre, près de son bras droit : il ne reste plus que le profil du visage, sur une hauteur de 11,8 centimètres. Il s'agit probablement de Séleucos, une identification confirmée par une monnaie d'argent de Pergame de 281 av. J.-C. et par un buste en bronze provenant de la villa des Papyrus à Herculanum. Séleucos Ier (358/354-280 av. J.-C.) fut surnommé « Nicator » (« le Vainqueur »), parce qu'il avait participé à la conquête de l'Asie aux côtés d'Alexandre et apporté une contribution décisive à la victoire de Gaugamèles. Après la mort d'Alexandre, il vainquit successivement Antigone Ier de

Pompéi, exèdre (37) de la maison du Faune, Mosaïque d'Alexandre : *Alexandre chevauchant Bucéphale.*
Naples, Musée archéologique national, inv. 10020.

Macédoine et Lysimaque, et se tailla un immense empire en Asie, comprenant l'Iran, la Mésopotamie, la Syrie et l'Asie Mineure. En 280 av. J.-C., il fut assassiné par Ptolémée Kéraunos. Ainsi s'acheva l'épopée des successeurs d'Alexandre, les diadoques. La position que Séleucos occupait aux côtés du souverain accrédite l'hypothèse selon laquelle ce personnage, à la physionomie bien caractérisée, et qui régna sur la Syrie, fut le commanditaire de l'œuvre originale dont s'inspira le mosaïste de la maison du Faune.

D'autres interprétations ont plutôt souligné le traitement de faveur qui était réservé aux Perses dans la composition. Malgré leur défaite, ceux-ci conservent en effet toute leur dignité. Le centre de la composition est en outre occupé par l'image du prince perse qui, avec héroïsme, se sacrifie pour son souverain. Dans cette représentation qui, pour ainsi dire, rend hommage aux vaincus, certains ont voulu reconnaître la commande d'un prince macédonien, qui pourrait être le diadoque Cassandre.

D'autres encore ont songé à des commanditaires locaux : un ancêtre du propriétaire samnite de la maison du Faune aurait fait partie de la délégation italique qui rencontra Alexandre à Babylone, en 324 av. J.-C., comme le rapportent les historiens antiques. Pour commémorer l'événement, ses descendants auraient fait exécuter cette mosaïque : « La grande mosaïque doit être interprétée comme la marque d'une *gens* très importante, propriétaire de la plus riche *domus* de Pompéi. Quand elle reconstruisit sa demeure à la fin de la période hellénistique, elle voulut sans doute se glorifier d'avoir connu Alexandre et peut-être d'avoir servi et combattu dans son armée, fière de participer de quelque façon à sa légende » (Zevi).

Une autre question régulièrement posée est de savoir si la mosaïque a été exécutée en Grèce ou à Pompéi. Les analyses exécutées au début du XX^e^ siècle ont déduit que les tesselles étaient en pierre locale, mais ces analyses se sont révélées superficielles, et il faudrait aujourd'hui les renouveler. Les lacunes, les reconstitutions maladroites et les réparations inopportunes ont fait penser que la mosaïque venait de Grèce ou d'Orient,

Pompéi, exèdre (37) de la maison du Faune, Mosaïque d'Alexandre : *le cheval blessé du garde du corps.*
Naples, Musée archéologique national, inv. 10020.

et qu'elle avait souffert de son transport. Il est vrai que les mosaïques faisaient souvent partie du butin de guerre que les Romains rapportaient en Italie.

Si la mosaïque a souffert de son transport, elle a pu subir bien d'autres dommages, en particulier lors du tremblement de terre de l'an 62 apr. J.-C., quand les poutres du plafond tombèrent sur le pavement, et bien sûr lors de l'éruption du Vésuve de 79 apr. J.-C. Au XIX^e^ siècle, le transport de la mosaïque jusqu'à Naples ajouta peut-être de nouvelles altérations.

Quelle qu'en soit l'origine, la *Mosaïque d'Alexandre* constitue un *opus nobile* de la mosaïque antique. La composition célèbre l'héroïsme des Macédoniens et des Perses dans une mise en scène de grande ampleur, sans rien négliger des ingrédients moins héroïques de la guerre : la peur, le sang, la poussière, la mort. L'œuvre, qui mesure 5,12 × 2,77 mètres, est exécutée en *opus vermiculatum*. Un centimètre carré contient de quinze à trente tesselles : il y en aurait donc, au total, entre deux et quatre millions.

Le 10 mars 1832, Goethe écrivait : « Présent et futur ne réussiront jamais à faire un juste commentaire de cette merveille de l'art, et nous devrons toujours revenir, après avoir étudié et expliqué, à la notion de merveille pure et simple. » Le jugement du grand écrivain était particulièrement lucide : aujourd'hui encore, presque toutes les questions importantes sont restées irrésolues.

Goethe aimait se tenir au courant des fouilles menées en Italie et, dans son bureau de Weimar, il collectionnait les copies d'œuvres d'art de Pompéi. Quelques jours avant sa mort, le 22 mars 1832, il exposa un dessin de la mosaïque, exécuté par son ami Wilhelm Zahn. Quant à la maison du Faune, qui fut découverte en présence de son fils, elle fut d'abord appelée « maison de Goethe ».

Page 159 : Pompéi, exèdre (37) de la maison du Faune, Mosaïque d'Alexandre *: le visage apeuré d'un des gardes du corps. Naples, Musée archéologique national, inv. 10020.*

Pages 160-161: Pompéi, exèdre (37) de la maison du Faune, Mosaïque d'Alexandre *: vue d'ensemble. Naples, Musée archéologique national, inv. 10020.*

Pages 162-163 : Pompéi, exèdre (37) de la maison du Faune, Mosaïque d'Alexandre *: les chevaux du char de Darius. Naples, Musée archéologique national, inv. 10020.*

Pages 164-165 : Pompéi, exèdre (37) de la maison du Faune, Mosaïque d'Alexandre *: l'aurige de Darius fouettant ses chevaux. Naples, Musée archéologique national, inv. 10020.*

La *Mosaïque aux poissons*

La *Mosaïque aux poissons* (1,17 × 1,17 m) constitue l'*emblema* figuratif du *triclinium* de la maison du Faune. Elle est aujourd'hui conservée au Musée archéologique national de Naples (inv. 9997). Le mosaïste a représenté la faune d'un fond marin autour d'une scène centrale, montrant le combat d'un poulpe et d'une langouste. Les différentes espèces ne sont guère différentes de celles qui peuplent aujourd'hui le golfe de Naples : le denté, le pagre, la murène, le mulet, la raie, le sar, la dorade, le murex, la rascasse, la roussette, le grondin, l'écrevisse, le bar, le serran, la crevette, le rouget.

Le sujet, sans doute inspiré d'une grande peinture alexandrine, était célèbre, et nombreuses sont les copies attestées : à Pompéi, à Préneste, dans la grotte des Sorts, à Aquilée, à Rome, à Sousse. Le *triclinium* de la maison d'Ariane à Pompéi (VIII, 2, 16) était orné d'une mosaïque aujourd'hui conservée au Musée archéologique national de Naples (0,88 × 0,88 m ; inv. 120177), où le combat d'un poulpe et d'une langouste est entouré de poissons et de mollusques : une raie, une murène, un mulet doré, une dorade, deux sars, un bogue, un rouget, un bar, un mérou, un serran, un grondin, trois rascasses, un calamar, un murex, un strombe, une écrevisse, un autre serran, une balane, un denté, un pagre, des coquillages, des crevettes et deux roussettes.

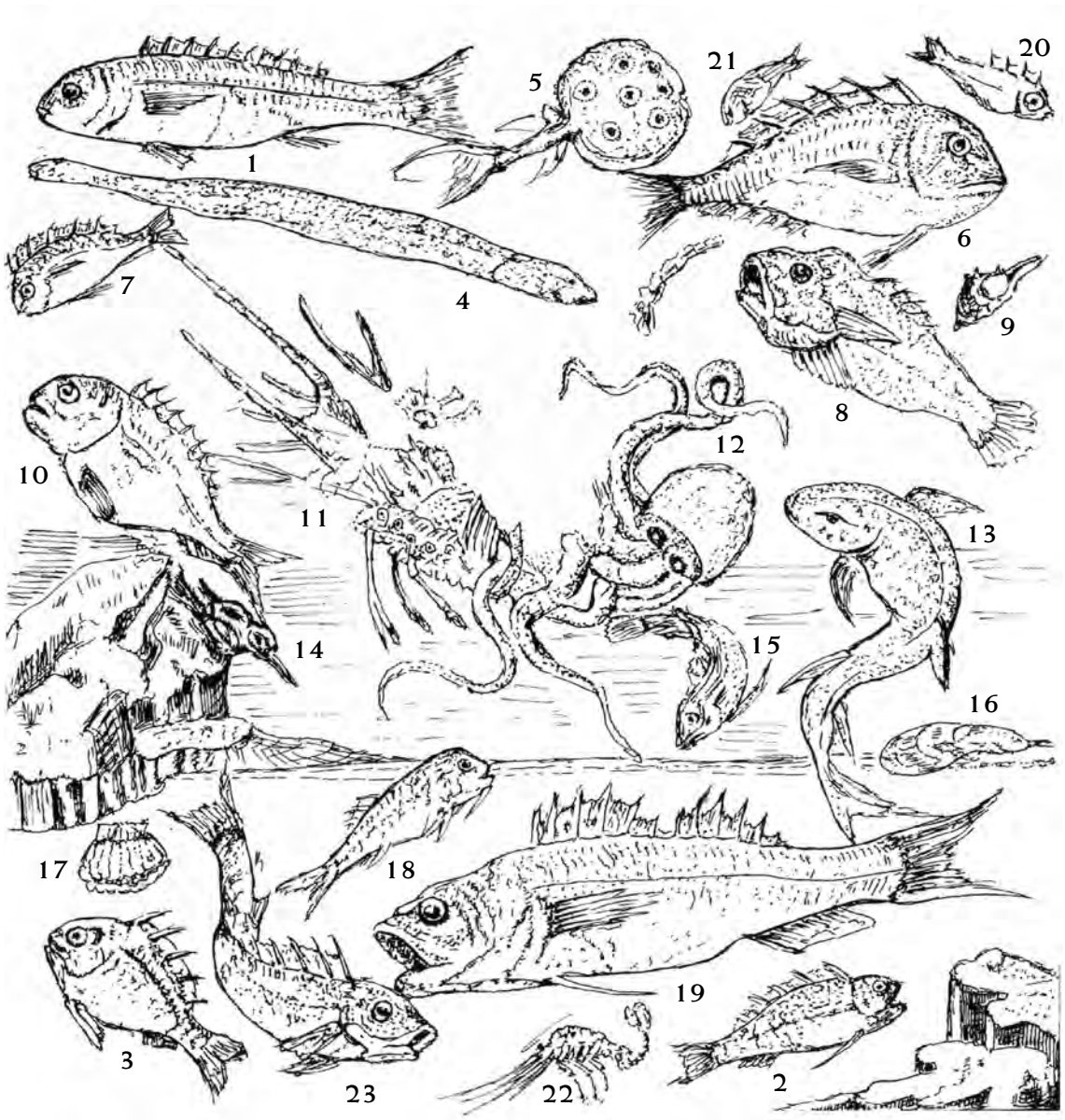
Le réalisme des descriptions a fait supposer que l'œuvre originale s'était inspirée des ouvrages illustrés des savants d'Alexandrie, comme les halieutiques ou traités de pêche. Le motif du combat entre un poulpe et une langouste, par exemple, a été mis en rapport avec un passage de l'*Histoire des animaux* d'Aristote (8, 2, 590b), qui fut le maître de ces savants : « Les langoustes maîtrisent même des gros poissons, quoiqu'il arrive parfois que ceux-ci prennent leur revanche : la langouste est en effet à la merci des poulpes, au point que si elle en aperçoit à côté d'elle dans le filet, elle meure de peur. »

Selon une autre interprétation, la mosaïque témoignerait de la passion des Anciens pour la gastronomie. Dans ce cas, son sujet serait inspiré par la décoration des plats à poisson à figures rouges, fabriqués en Attique ou en Italie, qui représentaient un grand nombre d'espèces. S'inspirant d'un traité de gastronomie du poète grec Archestrate de Géla, le poète latin Ennius Quintus décrivit toutes les caractéristiques des poissons de la Méditerranée : « La murène de Clupea est supérieure à toutes. Les meilleurs *mures* sont ceux d'Enos, et pleine est l'huître rugueuse d'Abydos, le *pecten* doit être de Mytilène, et le sargue est bon à Brindisi, près d'Ambracie : prenez-le s'il est gros ; le meilleur *apriculus* que je connaisse vient de Tarente ; essayez d'acheter l'*elops* de Sorrente et le *glaucus* de Cumes. Et que dire du *scarus* ? N'y renonce que pour la tête de Zeus suprême ! Et celui qui se trouve dans la patrie de Nestor est grand et bon ; et j'oublie le *melanurus*, le *turdus*, la *merula*, le poulpe de Corfou, la grasse *calvaria* et l'*umbra marina* et la *purpura*, les *muriculi* et le *murex* et aussi les délicieux *echini*. »

Le goût des Romains pour les poissons, qui étaient souvent élevés dans des viviers, est attesté par de nombreux auteurs antiques. Dans ses viviers, l'orateur Quintus Hortensius Hortalus élevait des murènes, des rougets et des huîtres. Varron rapporte

Page ci-contre : Pompéi, triclinium *de la maison du Faune,* Mosaïque aux poissons *: la grande roussette* (Scyliorhinus stellaris)*. Naples, Musée archéologique national, inv. 9997.*

Pompéi, triclinium *de la maison du Faune,* Mosaïque aux poissons : *restitution graphique, 117 × 117 cm. Naples, Musée archéologique national, inv. 9997.*
1) Liza aurata
2) Serranus cabrilla
3) Diplodus vulgaris
4) Muraena helena
5) Torpedo torpedo
6) Sparus aurata
7) Sparus pagrus
8) Scorpaena scrofa
9) Murex brandaris
10) Dentex dentex
11) Palinurus vulgaris
12) Octopus vulgaris
13) Scyliorhinus stellaris
14) Merops apiaster
15) Trigla s.p.
16) Penaeidae
17) Pecten jacobaeus
18) Mullus barbatus
19) Dicentrarchus labrax
20) *Diplodus sargus*
21) *Diplodus annularis*
22) *Leander s.p.*
23) *Trigla s.p.*



Page ci-contre :
Pompéi, triclinium *de la maison du Faune :* Mosaïque aux poissons, *117 × 117 cm.*
Naples, Musée archéologique national, inv. 9997.

qu'il tenait à nourrir lui-même ses poissons (*Économie rurale* 3, 17, 5.9), alors que Pline prétend qu'il pleura de désespoir à la mort de sa murène préférée (*Histoire naturelle* 9, 51, 81). Dans la même villa, Antonia Minor aurait mis des boucles d'oreilles à une murène à laquelle elle était particulièrement attachée. Sénèque rapporte que Vedius Pollion, dans sa villa du golfe de Pouzzoles, nourrissait ses lamproies de chair humaine (*De la clémence* 1, 18, 2).

Il est significatif que les espèces représentées sur les mosaïques romaines (rouget, murène, bar, denté, pageot, sar, rascasse) sont celles qui se retrouvent aujourd'hui sur nos tables. L'esturgeon, par exemple, qui est désormais très rare, l'était aussi à l'époque romaine. Martial écrit en effet : « Envoyez l'esturgeon aux tables du palais impérial. Un présent si rare ne doit orner que les repas des dieux » (*Épigrammes* 13, 91).

Les villes du Vésuve

La villa de Cicéron

La villa de Cicéron, située sur la route qui conduisait à Herculanum et qui mène aujourd'hui à la villa des Mystères, fut un des premiers édifices fouillés à Pompéi. La *Pompeianorum Antiquitatum Historia* (1860-1864) date sa découverte du 1er juin 1748. Les fouilles, interrompues l'année suivante par des exhalaisons, reprirent en 1763 et se poursuivirent de façon irrégulière jusqu'en 1778, quand la villa fut remblayée et les terrains rendus à leurs propriétaires.

Les fouilles de la villa mirent au jour des peintures et des mosaïques qui furent parmi les plus célèbres du XVIIIe siècle, comme les deux *emblemata* signés par Dioscoride de Samos et les scènes représentant des satyres funambules, des centaures, des ménades et des danseuses, « fluides comme la pensée et belles comme si elles avaient été faites par la main des Grâces », selon Johann Joachim Winckelmann. Ces merveilleux décors, reproduits dans les *Antichità di Ercolano* (1755-1792), fournirent au néoclassicisme quelques-uns de ses motifs préférés. Du mobilier des palais royaux et princiers jusqu'aux porcelaines de la manufacture royale de Capodimonte, ils inspirèrent tous les arts de la fin du XVIIIe siècle.

En 1811, dans un livre intitulé *Viaggio da Pompei e di ritorno ad Ercolano*, l'abbé Domenico Romanelli identifia la villa avec celle de Cicéron. Dans une lettre adressée à son ami Atticus (XVI, 6, 2), l'orateur – qui n'était pas particulièrement riche – rapporte en effet qu'il possédait vingt et une villas, dont une à Tusculum, une à Sinuessa, une à Formies, une à Cumes, une à Pouzzoles et une à Pompéi, construite vers 60 apr. J.-C. Cette année-là, Cicéron s'était rendu pour la première fois à Pompéi, à l'âge de 46 ans, et il n'est pas impossible que Publius Sylla, neveu du dictateur et fondateur de la colonie romaine de Pompéi, que Cicéron avait défendu quand il fut accusé d'être un complice de Catilina, lui ait offert cette villa pour rétribuer ses services.

Dans ses écrits, Cicéron fait souvent allusion à sa villa de Pompéi, qu'il considérait comme une de ses préférées avec celle de Tusculum : « *Tusculanum et Pompeianum valde me delectant* », écrit-il à son ami Atticus. En revanche, il n'avait guère de considération pour les habitants de Pompéi, et prétendait qu'il était plus facile d'entrer au Sénat à Rome que de devenir décurion à Pompéi. Et quand son ami Ninnius Quadratus lui offrit le commandement des trois cohortes stationnées à Pompéi, en 49 av. J.-C., il préféra se soustraire à cette délicate proposition en partant précipitamment pour l'Orient.

Aujourd'hui, seule la façade, avec ses boutiques ouvrant sur la rue, est encore visible. Aussi les tentatives de reconstituer les vestiges découverts au XVIIIe siècle se sont-elles révélées particulièrement ardues.

La villa a livré les deux seules mosaïques signées de Campanie : toutes deux portent la signature de Dioscoride de Samos, un mosaïste grec qui était conscient de son talent. Les mosaïques furent découvertes dans un grand déambulatoire, situé dans la partie la plus luxueuse et fouillé en 1763 et 1764. Les murs étaient ornés de peintures représentant des paysages. Du côté nord et du côté sud, à l'intérieur de deux ouvertures, un magnifique pavement de mosaïque blanc, bordé d'un méandre de plusieurs couleurs (noir, jaune, blanc, rouge, bleu), contenait deux petits panneaux figuratifs.

Page ci-contre : Pompéi, villa de Cicéron : La Visite chez la magicienne, *mosaïque de Dioscoride de Samos, inspirée d'une comédie de Ménandre, 42 × 35 cm. Naples, Musée archéologique national, inv. 9987.*

Page 173 : Pompéi, villa de Cicéron : Les Musiciens ambulants, *mosaïque de Dioscoride de Samos, inspirée d'une comédie de Ménandre, 43 × 41 cm. Naples, Musée archéologique national, inv. 9985.*

Pages 174-175
Pompéi, villa de Cicéron : les joueurs de cymbales et de tambourin, détail des Musiciens ambulants, *mosaïque de Dioscoride de Samos, inspirée d'une comédie de Ménandre, 43 × 41 cm. Naples, Musée archéologique national, inv. 9985.*

Page 176
Pompéi, villa de Cicéron : enfant tenant une corne, détail des Musiciens ambulants, *mosaïque de Dioscoride de Samos, inspirée d'une comédie de Ménandre, 43 × 41 cm. Naples, Musée archéologique national, inv. 9985.*

ΔΙΟΣΚΟΥΡΙΔΗΣ ΣΑΜΙΟΣ ΕΠΟΙΗΣΕ

Stabies, scène d'une comédie de Ménandre : La Possédée, *peinture, 29 × 38 cm. Naples, Musée archéologique national, inv. 9034.*

La première mosaïque (0,43 × 0,41 m), découverte le 26 avril 1763, représente quatre musiciens ambulants. La scène est entourée d'une bordure de marbre et d'un méandre blanc et noir. Au son de leurs instruments, les quatre personnages se déplacent sur un trottoir en se dirigeant vers la porte entrouverte d'une habitation, qui apparaît sur la droite. Les musiciens portent les masques de la comédie nouvelle : le joueur de tambourin, le nez aquilin et le front plissé, est le parasite (*parasitos*) ; le joueur de cymbales, le nez proéminent et la mine florissante, est le flatteur (*kolax*) ; la joueuse de flûte double est la courtisane au bandeau (*diamitros etaira*) ; enfin, un enfant non masqué, vêtu d'une tunique courte, tient une corne dans les mains.

Selon l'hypothèse traditionnelle, formulée par Carl Robert, la mosaïque représenterait une procession du culte de Cybèle, telle que Pétrone la décrit dans le *Satiricon*. Les personnages apparaissent aussi dans une comédie de Ménandre, *La Possédée (Theophoroumene)*, qui nous est parvenue à l'état de fragment. L'œuvre raconte l'histoire de l'Athénien Kleinias qui, épris d'une jeune fille « possédée par la divinité », veut vérifier qu'il ne s'agit pas d'une simulatrice. Son ami Lysias lui conseille de la mettre à l'épreuve en faisant jouer une musique sauvage en l'honneur de Cybèle. Un petit orchestre, dont ils font partie, se réunit devant la porte de la jeune fille qui, au son de la musique, sort de chez elle et entonne un hymne extatique, apportant à Kleinias la preuve de sa sincérité.

La seconde mosaïque (0,29 x 0,38 m) fut découverte le 8 mars 1764, en présence de Johann Joachim Winckelmann, comme lui-même le rappelle dans une lettre envoyée à Pacciaudi (Rome, 24 mars 1764). La scène, qui représente la visite de deux femmes chez une magicienne, renvoie également à une comédie de Ménandre, *Les Femmes au petit déjeuner (Synaristosai)*, que Plaute adapta dans sa *Cistellaria*. La fausse vierge Plangon

En haut : Mytilène, maison du Ménandre : Les Musiciens ambulants, *mosaïque inspirée d'une comédie de Ménandre, IIIe s. apr. J.-C.*

En bas : Mytilène, maison du Ménandre : La Visite chez la magicienne, *mosaïque inspirée d'une comédie de Ménandre, IIIe s. apr. J.-C.*

Pages 179 et 180-181 : Pompéi, triclinium *de la maison du grand-duc de Toscane :* Poséidon et Amphitrite sur leur char nuptial *(détail). Naples, Musée archéologique national, inv. 10007.*

(au centre) a invité la vieille hétaïre Philainis (à droite) et sa fille Pythias, représentée, elle aussi, comme une hétaïre (à gauche). Les deux jeunes femmes et la vieille mégère strabique, qui portent des masques de théâtre, sont réunies autour d'une table ronde à pattes de lion. Les deux vases en argent et le rameau qui se trouvent sur la table ont incité à penser que la scène faisait allusion à la préparation de philtres amoureux, ce qui explique le titre donné à la mosaïque. Le personnage de gauche est assis sur un lit de table (*kline*), revêtu d'un tissu à damier et de coussins brodés de différentes couleurs. Sur la droite, un jeune serviteur, vêtu d'un manteau, est représenté de profil. Les marches du premier plan, ornées de frises, sont peut-être celles d'une scène de théâtre, alors que les différentes tonalités chromatiques de l'arrière-plan pourraient faire allusion à un décor.

Exécutés par le même mosaïste et selon la même technique (*opus vermiculatum*), les deux *emblemata* présentent cependant de légères différences. Les couleurs, en particulier, paraissent plus ténues et plus légères dans le premier, et plus riches et plus vives dans le second. Il est donc probable que les modèles dont ils s'inspirent soient l'œuvre d'artistes différents de la première moitié du IIIe siècle av. J.-C.

La découverte à Mytilène, sur l'île de Lesbos, de deux mosaïques aux sujets identiques, exécutées entre 270 et 280 av. J.-C., a confirmé que les scènes étaient bien empruntées aux comédies de Ménandre. La mosaïque de *La Visite chez la magicienne* porte en effet le nom des personnages, ainsi que le titre de la pièce : les *Synaristosai*. La même scène se retrouve sur une mosaïque du IIIe siècle apr. J.-C., découverte en 2000 à Zeugma, en Turquie, et aujourd'hui conservée au Musée archéologique de Gaziantep, dont la qualité est supérieure à celle des mosaïques de Mytilène. Le mosaïste – un certain Zosimos – nous a laissé sa signature, ainsi que les noms des trois personnages féminins.

La scène des *Musiciens ambulants* se retrouve aussi sur une des mosaïques de Mytilène, qui représente la *Theophoroumene* de Ménandre, si l'on en croit les inscriptions. Lysias est le joueur de cymbales, alors que Kleinias est le joueur de tambourin. La mosaïque présente quelques petites différences par rapport à celle de Pompéi : l'esclave Parménide a remplacé la joueuse de flûte double. La scène se retrouve encore sur une petite peinture découverte à Stabies (0,29 × 0,38 m ; inv. 9034) et sur une céramique du IIe siècle av. J.-C. provenant de Myrina, en Asie Mineure. Cette céramique nous fournit un *terminus ante quem* pour dater l'original du IIIe siècle av. J.-C.

Les deux mosaïques s'inscrivent pleinement dans la tradition hellénistique, et leurs originaux sont peut-être des peintures du IIIe siècle av. J.-C. offertes comme ex-voto après une victoire remportée par Ménandre dans un concours de théâtre.

Les *emblemata* de Pompéi, que les caractères épigraphiques de la signature datent de la fin du IIe siècle av. J.-C., sont parmi les plus beaux qui nous soient parvenus. Leur facture témoigne d'une « résolution des formes par le seul moyen de la couleur, sans plus aucune trace de dessin linéaire » et ils se présentent comme la transposition en pierre d'une peinture où « le clair-obscur est encore obtenu par empâtement et par glacis, et pas encore par taches » (Bianchi Biandinelli). Les mosaïques témoignent en outre de la culture raffinée du propriétaire et de la fortune du théâtre de Ménandre à l'époque romaine.

La maison du grand-duc de Toscane

Le *triclinium* de la petite maison du grand-duc de Toscane (IX, 2, 27) nous a laissé une magnifique mosaïque quadrangulaire qui représente Poséidon et Amphitrite (0,92 × 0,92 m ; inv. 10007). L'œuvre fut probablement exécutée à la période de splendeur de cette riche demeure, c'est-à-dire à l'époque du deuxième style, quand elle fut ornée de pavements de mosaïque enrichis d'*emblemata* polychromes. Les deux divinités, qui viennent de célébrer leurs noces, parcourent les mers sur un char tiré par des Tritons. Le motif iconographique reproduit, en l'inversant, un célèbre modèle hellénistique, connu par un relief de l'autel de Domitius Ahenobarbus, aujourd'hui conservé à la Glyptothèque de Munich. Dans le registre inférieur, qui symbolise le fond de la mer, deux Néréides, accompagnées de deux Amours, chevauchent un Triton qui joue de la lyre. La bordure est décorée d'une guirlande de feuillages et de rubans de couleurs.

Pompéi, triclinium *de la maison du Centaure :* Un lion enchaîné par des Amours dans un sanctuaire de Dionysos. *Ensemble et détail. Naples, Musée archéologique national, inv. 10019.*

La maison du Centaure

Une superbe mosaïque circulaire (2,52 m) fut découverte en 1829 dans le *triclinium* de la maison du Centaure (VI 9, 3), située dans la rue de Mercure. Aujourd'hui conservée au Musée archéologique national de Naples (inv. 10019), elle met en scène, dans un sanctuaire de Dionysos, de petits Amours qui s'acharnent sur un lion : le fauve est étourdi par le vin, assourdi par la musique et ensorcelé par le parfum des fleurs. Le motif symbolise le pouvoir exercé par le vin, même sur les bêtes les plus farouches.

Sur un fond de paysage montagneux, peuplé d'arbres sommaires et de frêles architectures, le lion se dresse sur les rochers. Deux petits Amours le harcèlent de toutes les façons. Les liens qui lui tiennent les pattes, le contexte dionysiaque et l'expression soumise du fauve laissent entendre qu'il a été enivré. Un Amour continue de l'étourdir en lui versant sur la tête le parfum des fleurs, contenu dans une corne d'abondance.

La scène se déroule à l'intérieur d'un sanctuaire de Dionysos, dont la statue dorée se dresse sur un haut podium, devant le temple. Le dieu, vêtu d'une longue tunique, porte le thyrse et le canthare. En bas, à gauche et à droite, apparaissent deux ménades. Celle de gauche, vêtue d'un manteau blanc, porte un thyrse. Celle de droite, vêtue d'un chiton blanc et d'un manteau jaune, est coiffée d'une couronne de pampres et tient un canthare d'argent sur les genoux. Au centre, en bas, deux Amours, représentés de dos, assistent à la scène ou s'apprêtent à venir agacer le lion : l'un tient un flambeau et l'autre des pavots.

La scène, dont le lyrisme est caractéristique des épigrammes alexandrins, est connue par deux copies, l'une provenant d'Anzio (aujourd'hui conservée à l'Antiquario Comunale de Rome), l'autre conservée au British Museum de Londres, qui se complètent mutuellement dans l'interprétation de leur modèle commun. Il est probable que ce modèle s'inspire lui-même d'un groupe en marbre d'Arcésilaos, sculpteur de Grande-Grèce, auquel César confia, en 46 av. J.-C., l'exécution de la célèbre *Vénus Génitrice* de son forum. Pline l'Ancien fait allusion à ce groupe : « Arcésilaüs aussi est vanté par Varron. Cet auteur rapporte avoir eu de lui une lionne de marbre et des Amours ailés jouant avec elle, les uns la tenant en laisse, les autres la faisant boire dans une corne, d'autres lui chaussant des brodequins » (*Histoire naturelle* 36, 41).

La bordure de la mosaïque est conçue comme un double entrelacs de marbre et sertie de pierres semi-précieuses.

Bien que le contexte décoratif de la pièce appartienne au troisième style (20-45 apr. J.-C.), la finesse de l'œuvre incite à la dater du II^e^ siècle av. J.-C. et à l'attribuer à l'atelier de la maison du Faune. Les traits stylistiques et les caractéristiques

de la composition – de petites figures linéaires se détachant sur un vaste fond clair – n'interdisent pas, cependant, de la dater du Ier siècle av. J.-C.

La maison de Paquius Proculus

La maison de Paquius Proculus, ou de C. Cuspius Pansa, est située dans la rue de l'Abondance à Pompéi (I 7, 1.20). Sa façade se distingue par la présence de nombreuses inscriptions peintes (*tituli picti*), qui reproduisent à trois reprises les noms de Paquius Proculus et de Cuspius Pansa. L'explication de cette double dénomination reste incertaine, tant sont fragiles les indices sur lesquels elle s'appuie. Paquius Proculus, un boulanger (*pistor*) devenu magistrat (*duumvir*), fut reconnu à tort dans le célèbre portrait peint d'un couple, provenant de la maison VII 2, 6 et conservé aujourd'hui au Musée archéologique national de Naples (inv. 9058). Les Cuspii accédèrent également aux magistratures sous les règnes de Néron et des Flaviens. Une inscription de l'amphithéâtre rappelle qu'ils financèrent la reconstruction du monument après le tremblement de terre de 62 apr. J.-C.

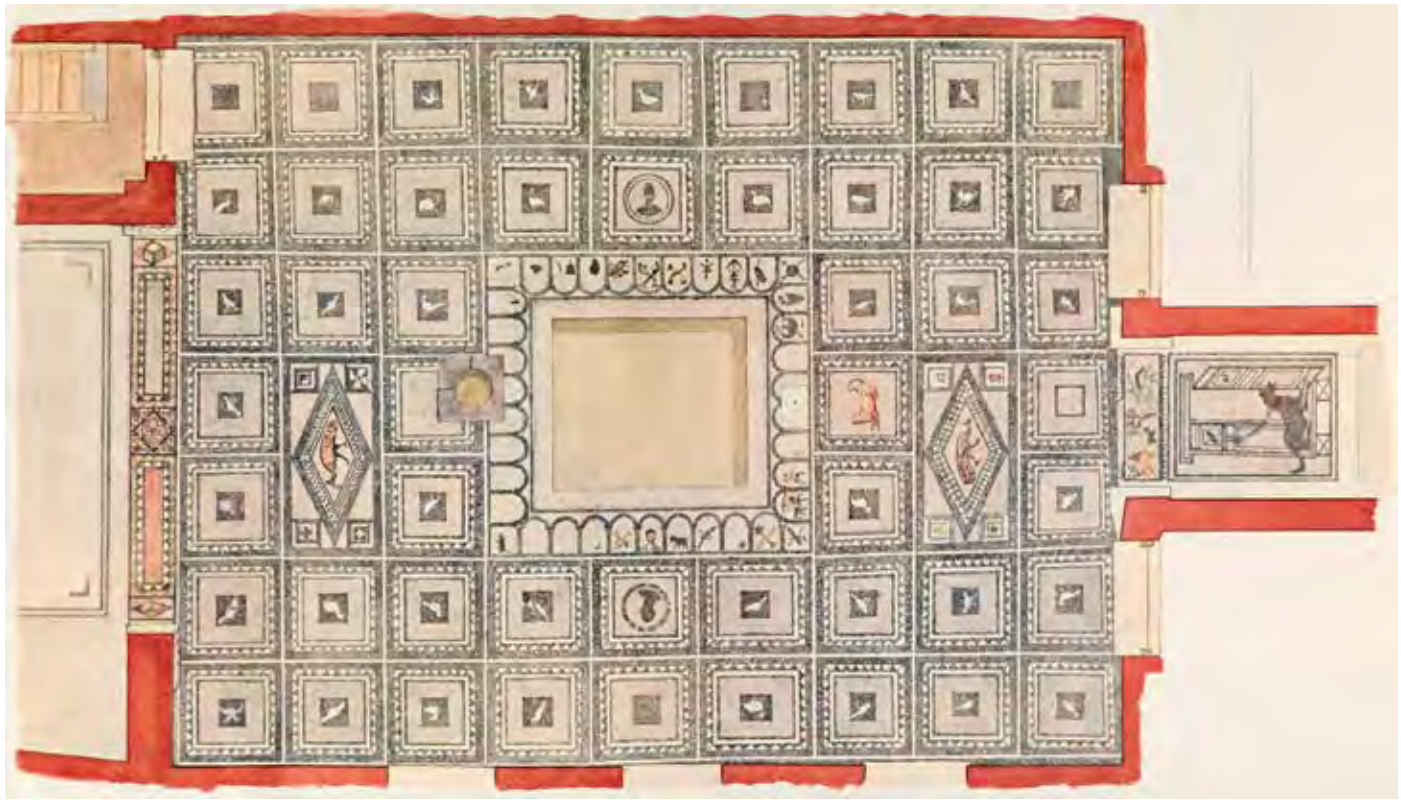
Dès le couloir d'entrée (*fauces*), la maison affiche son opulence : un pavement de mosaïque représente un chien montant la garde devant une porte ouverte. Le motif du *Cave canem*, qui adressait un avertissement aux visiteurs mal intentionnés, jouit d'une grande faveur à l'époque impériale et fut souvent représenté à l'entrée des *domus*. On le retrouve, par exemple, dans la maison du Poète tragique à Pompéi. Dans le *Satiricon* de Pétrone, Ascylte sursaute à la vue d'un molosse en arrivant chez Trimalcion : « Quant à moi, j'admirais bouche bée, quand, sursautant de peur, je faillis me rompre les jambes. À gauche de l'entrée, non loin de la loge du portier, un énorme chien tirait sur sa chaîne. Au-dessus de lui était écrit en lettres capitales : GARE, GARE AU CHIEN. Vérification faite, ce n'était qu'une peinture sur la muraille » (29, 1).

Le seuil, situé entre les *fauces* et l'atrium, fut exécuté à l'époque augustéenne en tesselles polychromes. La scène, conçue comme une frise, représente une chèvre au pied d'un arbre, flanquée de deux centaures.

L'atrium toscan du quatrième style (45-90 apr. J.-C.) est orné d'un pavement du début de la période impériale qui imite un plafond à caissons. La mosaïque, qui recouvre toute la surface, déploie un vaste répertoire d'objets et de figures animales remplissant tous les vides à la façon d'un *horror vacui*. Chaque caisson est occupé par un motif différent, toujours associé à l'idée de prospérité : un animal, un attribut divin, un motif marin.

Page ci-contre : Pompéi, entrée de la maison de Paquius Proculus : mosaïque du « chien enchaîné ».

Pompéi, maison de Paquius Proculus. Reconstitution graphique du pavement de l'atrium.



Pompéi, maison de Paquius Proculus, mosaïque du « chien enchaîné » (frise du seuil) : un arbre et une chèvre flanqués de deux centaures.

Page ci-contre : Pompéi, maison de Paquius Proculus : Le Silène ivre, *85 × 84 cm. Naples, Musée archéologique national, inv. s. n.*

On notera en particulier les caissons ornés de bustes, qui ont sans doute été restaurés dans l'Antiquité. Autour de l'*impluvium*, les figures sont placées à l'intérieur de petites arcades. On reconnaît une chèvre, un carquois, un cavalier, un fantassin, des vases, des poissons, une proue de bateau, une corne d'abondance et un buste masculin, qui est peut-être un portrait.

Dans l'*œcus*, le *lithostroton* est orné d'un *emblema* constitué d'un médaillon central en albâtre, bordé d'un entrelacs polychrome et inscrit dans un carré. Les écoinçons sont occupés par des palmettes noires et blanches, tandis que la bordure du carré est ornée de figures animales. Les deux seuils, placés au sud et au nord de la pièce, présentent l'un un canthare d'où jaillissent des pampres et l'autre une fleur stylisée au milieu de deux rectangles, ornés de motifs géométriques polychromes.

Le *triclinium*, dont les peintures murales appartiennent au quatrième style, conserve un pavement en *opus vermiculatum* dont l'*emblema*, exécuté sur un support de terre cuite, représente une scène comique d'inspiration nilotique : un Pygmée, tombé à l'eau, est menacé par deux crocodiles et un hippopotame, la gueule grande ouverte, tandis que les autres Pygmées, indifférents à son sort, continuent à pêcher. La mosaïque est inscrite dans un caisson quadrangulaire, composé de trois bordures aux motifs différents. La bordure extérieure est constituée de simples bandes en noir et blanc ; la bordure centrale est faite de lignes brisées et de remplissages en tesselles polychromes ; la bordure intérieure est ornée d'un décor de damier et de quatre palmettes angulaires.

La mosaïque présente de fortes analogies avec celle de la maison du Ménandre, inspirée du même sujet et exécutée également sur un support de terre cuite, ce qui incite à les attribuer toutes les deux à un même artisan. Les sujets exotiques, conçus dans les ateliers d'Alexandrie, connurent un grand succès en Campanie aux IIe et Ier siècles av. J.-C., quand la mode décorative se mit à l'heure de l'égyptomanie.

L'*emblema* de l'*œcus*, exécuté en *opus vermiculatum* et bordé d'un entrelacs polychrome, représente quatre petits masques de théâtre qui se retrouvent dans la liste de soixante-seize masques dressée par Julius Pollux dans son *Onomasticon*.

L'*emblema* qui représente un âne effondré sous le poids d'un Silène ivre, accompagné de deux serviteurs, provient peut-être d'une pièce située sur le côté sud de la maison. La mosaïque est aujourd'hui conservée au Musée archéologique national de Naples (0,85 × 0,84 m ; inv. s.n.).

La maison du Poète tragique

Une célèbre mosaïque de la maison du Poète tragique à Pompéi (VI, 8, 5), datée de la période flavienne (Ier siècle apr. J.-C.), montre une troupe d'acteurs se préparant à la représentation d'un drame satirique, l'œuvre qui concluait habituellement la trilogie

Page ci-contre : Pompéi, tablinum *de la maison du Poète tragique :* La Préparation d'un drame satirique. *Naples, Musée archéologique national, inv. 9986.*

Pompéi, tablinum *de la maison du Poète tragique :* La Préparation d'un drame satirique *(dessin G. Abbate). Naples, Musée archéologique national, inv. 9986.*

du théâtre grec à la période classique. Le panneau faisait partie d'une grande mosaïque ornée d'un labyrinthe de méandres.

L'action se déroule peut-être devant le portique à colonnes ioniques d'un théâtre (*porticus post scenam*), décoré de boucliers, de couronnes, de rubans, et surmonté de vases dorés et d'hermès. Drapé dans un manteau, comme les statues des dramaturges attiques du IV^e^ siècle av. J.-C., le maître de chœur, qui est peut-être l'auteur lui-même, est assis à droite. Sous ses yeux, deux acteurs, vêtus d'une peau de chèvre, esquissent des pas de danse sur la musique d'une flûte double, dont joue un musicien masqué, costumé et coiffé d'une couronne de lierre. À droite, un serviteur, coiffé d'un bonnet conique, aide un acteur à enfiler la longue tunique velue d'un Silène. Les masques de tragédie et les masques de Silène apparaissent entre les personnages.

La mosaïque pourrait être la copie d'une peinture de la fin du IV^e^ ou du début du III^e^ siècle av. J.-C., qui était peut-être une dédicace votive, commémorant une victoire dans un concours de théâtre. Le mosaïste romain s'est malheureusement montré maladroit dans le rendu de la perspective, suggérée imparfaitement par les piliers latéraux du premier plan et les colonnes du second plan.

L'amour du théâtre est également attesté par les mosaïques qui, récupérées dans les ruines du tremblement de terre de l'an 62 apr. J.-C., étaient prêtes à être réemployées ou revendues. Deux de ces panneaux ont été découverts dans un atelier, près de la maison de Ganymède (VII 13, 23). Le premier montre le dieu Pan, reconnaissable aux deux petites cornes de son front (0,15 × 0,15 m ; s. n.) ; le second représente un vieux Papposilène couronné de lierre (0,15 × 0,15 m ; inv. 109687).

Page 191
Pompéi, tablinum *de la maison du Poète tragique :* La Préparation d'un drame satirique *(détail).*
Naples, Musée archéologique national, inv. 9986.

Pages 192-193
Pompéi, tablinum *de la maison du Poète tragique :* La Préparation d'un drame satirique
Détails du joueur de flûte double et du maître de chœur.
Naples, Musée archéologique national, inv. 9986.

Page 194
Pompéi, atelier de la maison de Ganymède : masque de Pan.
Naples, Musée archéologique national, inv. s. n.

Page 195
Pompéi, atelier de la maison de Ganymède : masque de Papposilène.
Naples, Musée archéologique national, inv. 109687.

Les nymphées

Les Anciens désignaient l'art des jardins sous le nom d'*ars topiaria*. De véritables jardins, issus d'une conception architecturale, sont attestés dans la *domus* de Domitien à Rome, dans la villa de Poppée à Oplontis et dans la villa d'Hadrien à Tivoli. L'art des jardins trouve un écho dans la peinture murale et dans les mosaïques, où les perspectives en trompe l'œil s'ouvrent sur un lieu enchanteur (*locus amoenus*), en faisant disparaître les murs de la pièce et en libérant symboliquement l'imagination des propriétaires des contraintes de la vie quotidienne. L'amour de la nature, que les Romains avaient hérité des Grecs, faisait des jardins un espace sacré, où abondaient les statues des divinités de la nature, comme Pan ou les nymphes. C'est ainsi que la mosaïque, dès le milieu du Ier siècle apr. J.-C., se répandit dans les jardins pour revêtir les nymphées et les fontaines.

Dans les nymphées, le décor de tesselles polychromes est attesté dans la grotte des Sorts à Préneste, puis à Rome, en 58 av. J.-C., dans le théâtre de Scaurus (Pline, *Histoire naturelle* 36, 189). On le retrouve ensuite dans les villas de l'empereur Tibère à Capri et à Sperlonga. Au Ier siècle apr. J.-C., il connut une large diffusion.

Les exemples sont particulièrement nombreux dans la région du Vésuve, où la mise en service de l'aqueduc de Serino, sous le règne d'Auguste, permit d'approvisionner directement les thermes et les habitations et favorisa l'essor de ces architectures, animées de surprenants jeux d'eau. Les nymphées, les fontaines, les niches et les colonnes en mosaïque des *triclinia* contribuèrent ainsi à faire des jardins de véritables salons en plein air.

Page ci-contre : Pompéi, maison d'Apollon : Les Trois Grâces.
Naples, Musée archéologique national, inv. 10004.

Pompéi, maison du Bracelet d'or.
Le bracelet d'or se termine par deux têtes de serpent dont les yeux sont faits de pierres précieuses.
Naples, Musée archéologique national, inv. P14268.

Pompéi, maison du Bracelet d'or : nymphée du triclinium.

La maison du Bracelet d'or (Pompéi)

Dans la maison du Bracelet d'or à Pompéi, le nymphée de mosaïque constituait un complément scénographique des espaces ouverts sur le jardin. La luxueuse demeure, construite sur trois niveaux sur le versant occidental de la colline, s'ouvrait sur le paysage du golfe de Naples. La maison doit son nom à la découverte, au poignet d'une riche matrone, d'un bracelet en or d'un poids exceptionnel (610 grammes). La même opulence se retrouve dans les peintures murales et les pavements de mosaïque. Les riches propriétaires ne souffrirent guère du tremblement de terre de l'an 62 apr. J.-C., comme le montre la découverte de monnaies et de bijoux, dont 40 aureus et 170 deniers d'argent. Le précieux trésor provenait d'un coffret en bois emporté dans sa fuite par l'une des quatre personnes qui, surprises par l'éruption, périrent au pied de l'escalier conduisant au jardin. C'est un de ces deniers d'argent qui a permis de corriger la date traditionnelle de l'éruption, qui se produisit en octobre de l'an 79 apr. J.-C., et non en août. En effet, le titre « IMP(erator) XV », gravé sur la monnaie, ne fut pas accordé à Titus avant septembre 79.

Dans le *triclinium* d'été, qui s'ouvrait sur le jardin, les murs étaient décorés de peintures, tandis qu'un nymphée était disposé au centre. La grande niche terminée en abside était revêtue de mosaïques polychromes en pâte de verre, qui représentaient des scènes de jardin du troisième style. Le nymphée était bordé d'une corniche en saillie, au centre de laquelle l'eau ruisselait sur des marches peintes en bleu. Les parois de la cascade, revêtues de pierres poreuses, imitaient une grotte naturelle, mais l'eau du nymphée était en réalité fournie par une citerne, dissimulée à l'arrière.

Les peintures et le nymphée ont été enlevés à l'occasion des fouilles, ce qui a permis de découvrir le dessin préparatoire que les décorateurs utilisèrent pendant l'exécution de la mosaïque. Ce dessin paraît beaucoup plus simple que la mosaïque finale, ce qui incite à le dater d'une phase antérieure aux restaurations qui suivirent le tremblement de terre de l'an 62 apr. J.-C. La comparaison révèle en effet que la guirlande a été complétée de feuillages, de fruits et de fleurs, alors que la voûte en cul-de-four a été enrichie d'une frise décorative d'arcatures et de pendentifs terminés par des fleurs stylisées.

Les thermes suburbains (Pompéi)

Les thermes suburbains de Pompéi, situés à l'extérieur de la ville, près de la porte Marine, furent construits pour les étrangers qui se rendaient en ville afin de négocier leurs affaires. Le complexe est organisé sur deux niveaux : le niveau inférieur, occupé par les thermes ; le niveau supérieur, qui servait d'hôtellerie. Leur propriétaire était peut-être Marcus Crassus Frugi, qui possédait aussi les thermes d'Oplontis et qui, aux dires de Pline (*Histoire naturelle* 31, 2, 5), avait fait construire devant Pouzzoles une île artificielle pour exploiter une source d'eau chaude sous-marine. En 72 ou 73 apr. J.-C., le préfet Titus Suedius Clemens expropria l'édifice, construit illégalement contre les remparts de la ville, c'est-à-dire sur un terrain public. Fouillés entre 1985 et 1988, les thermes suburbains doivent aujourd'hui leur renommée aux scènes érotiques qui étaient peintes dans le vestiaire (*apodyterium*).

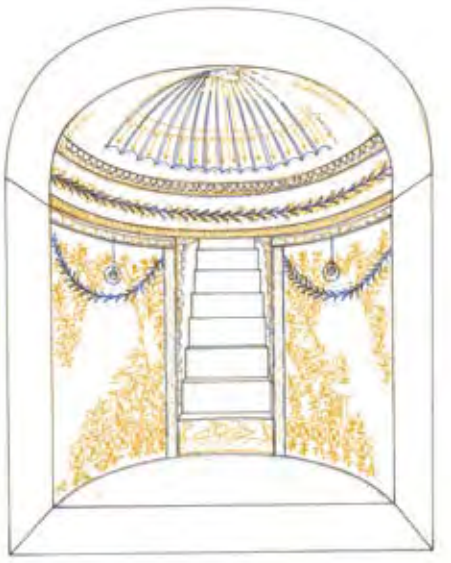
Les thermes suburbains, plus modernes et plus luxueux que les autres thermes de Pompéi, possédaient une grande piscine chauffée, ainsi qu'un nymphée animé d'une cascade, qui se trouvait dans la salle de la piscine froide (*natatio*). Dans cette salle, une fontaine en mousse de lave était ornée de mosaïques représentant trois Amours remettant ses armes au dieu Mars. Le linteau était décoré de paysages marins, de Néréides et de Tritons chevauchant des hippocampes, tandis que les attributs de Zeus apparaissaient sur le tympan : l'aigle, le foudre et le sceptre. Les peintures murales, inspirées par le répertoire égyptien, montrent des paysages sacrés, la vue d'un port (peut-être Alexandrie), Europe sur le taureau, ainsi que le combat d'un poulpe et d'une langouste.

La maison des Colonnes de mosaïque (Pompéi)

Le goût des effets polychromes gagna l'art de la mosaïque à partir du règne de Néron. Dans les nymphées et les fontaines, les mosaïstes se servirent de tesselles de pâte de verre, fabriquées à cet effet ou provenant de débris de vases. Les nouveaux matériaux connurent un grand succès, car ils étaient imperméables et convenaient donc aux espaces extérieurs. De plus, ils apportaient une touche de préciosité aux couleurs utilisées : le bleu et le turquoise pour les fonds ; le jaune, le rouge, le blanc et le vert pour les motifs ornementaux. Dans la maison des Colonnes de mosaïque, située à l'extérieur de la porte d'Herculanum, la pergola qui se trouvait devant la fontaine du jardin était soutenue par quatre colonnes, hautes de 2,75 mètres, revêtues de mosaïques. Les colonnes, uniques en leur genre, sont aujourd'hui conservées au Musée archéologique national de Naples. Leur décor associe la frise d'écailles et les motifs floraux, séparés par des bandeaux où apparaissent des Amours chasseurs, des guirlandes et des griffons affrontés.

La maison d'Apollon (Pompéi)

Pour les jardins, les mosaïstes privilégiaient les décors qui symbolisaient la joie de vivre ou étaient associés au thème de l'eau. La maison d'Apollon à Pompéi (VI, 7, 23)



En haut : Pompéi, maison du Bracelet d'or : nymphée du triclinium.
Dessin préparatoire (en bleu) et reconstitution graphique (en jaune) de la décoration définitive (M. Vallifuoco).

En bas : Pompéi, maison du Bracelet d'or : nymphée du triclinium.
Reconstitution graphique du dessin préparatoire (M. Vallifuoco).

Pompéi, maison des Colonnes de mosaïque : quatre colonnes de mosaïque en pâte de verre. Naples, Musée archéologique national, inv. 9995, 9996, 10000, 10001.

Page ci-contre : Pompéi, maison des Colonnes de mosaïque : une colonne à décor d'écailles et de coquillages. Naples, Musée archéologique national, inv. 10000.

constitue, à cet égard, une exception. Le nymphée qui se trouvait au fond du jardin était en effet décoré de scènes représentant Achille à Scyros, une mosaïque qui est encore en place, ainsi que la colère d'Achille et les Trois Grâces, deux mosaïques qui ont été transportées en 1839 au Musée archéologique de Naples. La première montre le héros, retenu par Athéna, tentant de s'en prendre à Agamemnon, assis sur son trône (0,92 × 0,110 m ; inv. 10006) ; la seconde se conforme à la tradition hellénistique pour représenter les Trois Grâces se tenant par les bras, alternativement de face et de dos (0,98 × 0,87 m ; inv. 10004), un schéma qui fut repris par Raphaël dans un tableau célèbre.

La maison du Squelette (Herculanum)

La maison du Squelette à Herculanum, partiellement explorée en 1830-1831, ne fut fouillée systématiquement qu'en 1927-1928 par Amedeo Maiuri. La demeure résultait de la réunion de trois habitations antérieures. L'atrium, dépourvu de *compluvium*

Pompéi, jardin de la maison d'Apollon : Achille à Scyros.

Page ci-contre : Pompéi, jardin de la maison d'Apollon : Achille, retenu par Athéna, tente de s'en prendre à Agamemnon, *92 × 110 cm. Naples, Musée archéologique national, inv. 10006.*

(« ouverture sur le toit »), est un atrium en dos de tortue (*testudinatum*), rare à Pompéi mais répandu à Herculanum : dans cet atrium entièrement couvert, les eaux de pluie étaient rejetées vers l'extérieur. L'étroitesse des lieux écarta la possibilité d'un péristyle et d'un jardin : il fallut aérer les espaces par des puits de lumière placés au fond des trois édifices. Ainsi, au fond de l'aile centrale, un *œcus* s'ouvrait sur une minuscule cour en forme de nymphée, dont le bassin était surmonté d'un *sacellum* (« petit édicule sacré ») revêtu de pâte de verre. Un jardin peint sur les murs remédiait par le trompe-l'œil à l'absence de véritable espace vert (les *oscilla* [« disques »] en marbre incrustés dans les murs rappellent également un décor caractéristique des vrais jardins). La cour était protégée en hauteur par une grille, de manière à éviter l'intrusion de voleurs par les toits voisins. Au fond de l'aile droite, un petit quartier de logements abrite un *cubiculum* (« chambre à coucher ») voûté, où le puits de lumière est constitué par l'interstice entre deux murs.

Herculanum, maison du Squelette : un Triton surmontant une guirlande de feuillages.
Naples, Musée archéologique national, inv. 10009 (côté droit) et 10011 (côté gauche).

Page ci-contre : Herculanum, maison du Squelette : cul-de-four en forme de coquille (détail).
Naples, Musée archéologique national, inv. 10008.

L'aile gauche est occupée par un *triclinium* qui s'ouvre sur un élégant nymphée, pourvu de deux bassins. Le mur du fond, où des incrustations calcaires en *opus quadratum*, peintes en rouge, imitent le décor d'une grotte, est percé d'une niche surmontée d'une coquille – allusion à la naissance de Vénus, surgie des flots sur une conque – rehaussée de précieux motifs en filigrane jaune or (1,60 × 1,78 m ; inv. 10008). Au XIX^e^ siècle, la plus grande partie du décor de mosaïque fut transportée au Musée archéologique national de Naples. En haut, une frise en mosaïque de pâte de verre sur fond bleu, divisée en panneaux entourés de coquilles, emprunte ses sujets à la peinture de paysage. On distingue encore un berger, vêtu d'une tunique courte (*exomis*), conduisant un bélier au sacrifice, ainsi qu'une corne d'abondance et un offrant avec une biche. Le musée de Naples conserve aussi une mosaïque originale qui représente Dionysos tenant le thyrse, couché sur un lit de table, en compagnie d'une panthère (0,44 × 0,70 m ; inv. 9989) et deux mosaïques, conçues en miroir, montrant chacune un Triton au-dessus d'une guirlande de feuillages (0,45 × 0,57 m ; inv. 10009 et 10011).

La maison de Neptune et Amphitrite (Herculanum)

La boutique du numéro 6, qui précède la maison et communique avec elle de l'intérieur, est la plus complète de toutes celles qui ont été retrouvées dans les villes du Vésuve. Les outils et les marchandises du dernier jour se trouvaient encore sur le comptoir. Les amphores à vin étaient disposées en hauteur, sur les étagères, droites ou couchées. Une barrière de bois se trouvait derrière le comptoir. Le foyer était à droite.

L'habitation située derrière la boutique fut probablement construite à la fin du II^e^ siècle av. J.-C. Un laraire revêtu de marbre se trouvait dans l'angle nord-ouest de l'atrium. C'est là que furent découvertes deux peintures sur marbre, exécutées au trait rouge, qui portaient la signature d'un artiste grec, Alexandre d'Athènes. La même signature se retrouve sur le célèbre panneau des *Joueuses d'astragales*, qui provient peut-être de cette maison et qui est aujourd'hui conservé au Musée archéologique national de Naples.

Entre le *tablinum* et le *triclinium* s'ouvre une petite cour intérieure, conçue comme un *triclinium* à ciel ouvert, pourvu de trois banquettes en maçonnerie et sans doute couvert

Page 207
Herculanum, maison du Squelette : cul-de-four en forme de coquille.
Naples, Musée archéologique national, inv. 10008.

Pages 208-209
Herculanum, maison du Squelette : Dionysos tenant le thyrse, en compagnie d'une panthère.
Naples, Musée archéologique national, inv. 9989.

Pages 210-211
Herculanum, nymphée du triclinium *d'été de la maison de Neptune et Amphitrite : un paon surmontant une guirlande.*

Herculanum, maison de Neptune et Amphitrite : vue du triclinium *d'été.*

Page ci-contre : Herculanum, maison de Neptune et Amphitrite : nymphée du triclinium *d'été (détail).*

d'une tonnelle. Au centre se trouvait un bassin animé d'une fontaine. Au nord, un petit nymphée percé de trois niches, revêtu de pâte de verre, de coquillages et de mousse de lave, était décoré de festons, de motifs végétaux et de cerfs poursuivis par des chiens sur fond bleu. C'est là qu'était dissimulée la citerne qui alimentait la fontaine. Le nymphée était surmonté de trois masques de théâtre en marbre, probablement polychromés, qui symbolisaient respectivement la tragédie, la comédie et le drame satirique.

Les deux niches latérales du nymphée étaient pourvues de colonnettes où étaient suspendues des lampes à huile. La niche centrale abritait certainement une petite statue.

Le mur oriental, bien visible de la rue, est orné d'un beau revêtement de pâte de verre, représentant les noces de Neptune et Amphitrite, qui a donné son nom à la maison. Selon la légende, rapportée par Lucien de Samosate dans ses *Dialogues marins* (IIe siècle apr. J.-C.), Neptune épousa Amphitrite, une des Néréides, fille de Nérée et de Doris. Le dieu était épris de la Néréide depuis longtemps, mais elle le fuyait et se cachait dans les eaux de l'Océan, au-delà des colonnes d'Hercule. Les dauphins finirent par la retrouver et par la ramener auprès de Neptune. Des trois enfants qui naquirent de l'union de Neptune et Amphitrite, Triton est le plus connu.

L'absence d'un véritable jardin fut compensée par un décor végétal, peint sur le mur oriental, où le jaune est devenu rouge sous l'effet de l'oxydation.

La villa de San Marco (Stabies)

Dans la villa de San Marco à Stabies, le nymphée de mosaïque qui fermait l'espace de la piscine a été lourdement restauré au XVIIIe siècle. Sa niche (1,70 × 1,30 m ; inv. 10014) est encadrée d'un édicule orné de guirlandes et de caissons peints en trompe l'œil.

Stabies, villa de San Marco : candélabre et Amour chasseur, mosaïque de pâte de verre. Détail du décor.
Naples, Musée archéologique national, inv. 10012.

Page ci-contre : Stabies, villa de San Marco : pugiliste et coq, mosaïque de pâte de verre.
Naples, Musée archéologique national, inv. 10010.

En bas, un cartouche (*pinax*) montre un coq devant trois grenades. La niche était surmontée d'une mosaïque représentant un édicule à colonnes (1,09 × 1,28 m ; inv. 10010). Au centre, la statue polychrome d'un pugiliste, coiffé d'une couronne et reconnaissable à ses gants de lanières de cuir, était dressée sur le podium des vainqueurs. En bas, un cartouche représentait un coq devant une pomme de pin. La présence des coqs s'explique peut-être par la volonté de remercier Esculape, dieu de la santé et de la médecine, qui était associé aux lieux réservés à l'exercice du corps, comme les palestres et les portiques des villas. La décoration de mosaïque comprenait aussi deux panneaux bordés d'entrelacs, représentant des candélabres et des Amours chasseurs (2,05 × 0,82 m ; inv. 10012 et 10013).

La mosaïque de Phrixos et Hellé, découverte le 30 avril 1752, est aujourd'hui conservée au musée de Naples (0,89 × 1,50 m ; inv. 10005). Dans un paysage marin bordé de falaises rocheuses, le jeune Phrixos, fuyant la colère de sa belle-mère Ino, chevauche le bélier à la toison d'or qui, précédé d'un dauphin, le conduira jusqu'en Colchide. La tête et les épaules ont malheureusement fait l'objet d'une restauration maladroite. En bas, Hellé, tombé à l'eau, tend la main vers son frère en implorant son aide.

La mosaïque de l'enlèvement d'Europe, aujourd'hui conservée au musée Condé de Chantilly, provient également du nymphée de Stabies. Ce panneau, qui montre la nymphe chevauchant le taureau au milieu des flots, était sans doute le pendant du précédent. L'hypothèse est confirmée par les rapports de fouilles, qui font état, au-dessus de la mosaïque, d'un panneau représentant un coq picorant des grenades.

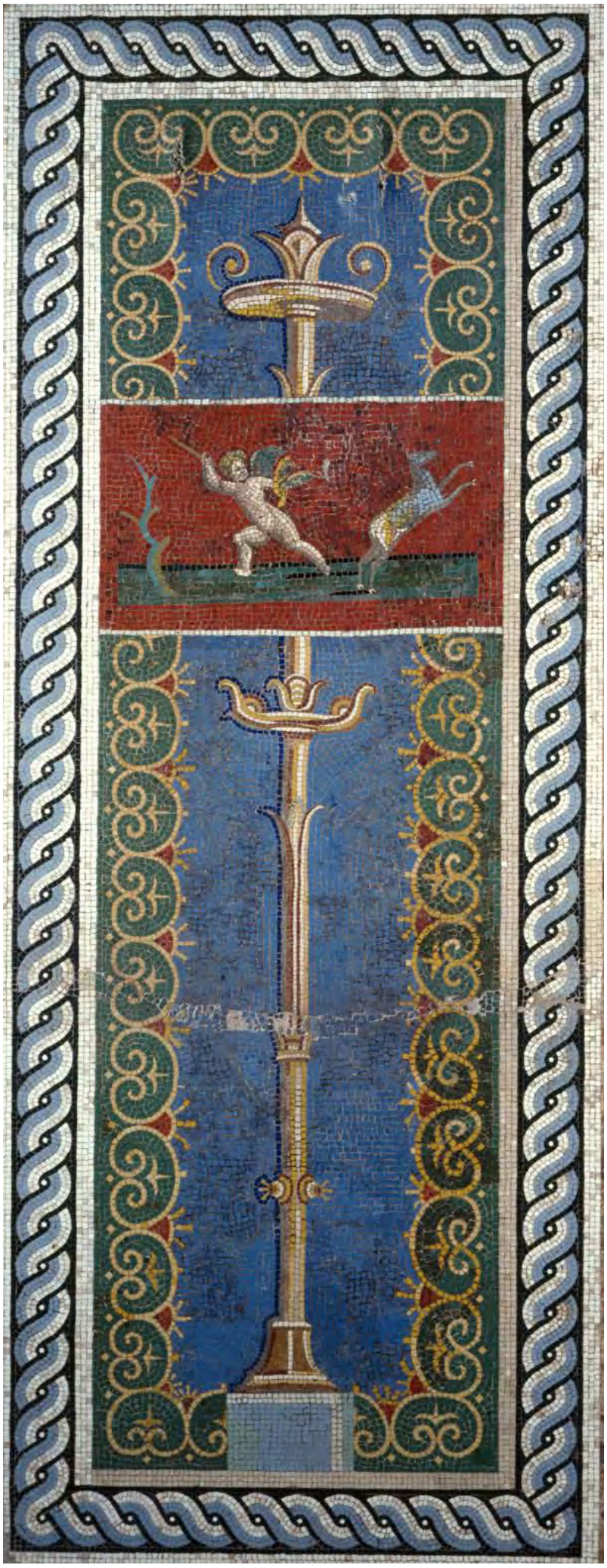
Les mosaïques du nymphée étaient complétées par des décors d'architecture en stuc, peuplés de divinités marines et d'athlètes, encore visibles aujourd'hui. Le thème de la palestre se confond ainsi avec celui du jardin où elle était située.

Page 217
Stabies, villa de San Marco : pugiliste et coq, mosaïque de pâte de verre. Détail du pugiliste.
Naples, Musée archéologique national, inv. 10010.

Page 218
Stabies, villa de San Marco : candélabres et Amours chasseurs, mosaïques de pâte de verre.
Naples, Musée archéologique national, inv. 10012-10013.

Page 219
Stabies, villa de San Marco : coq et grenades, mosaïque de pâte de verre.
Naples, Musée archéologique national, inv. 10014.

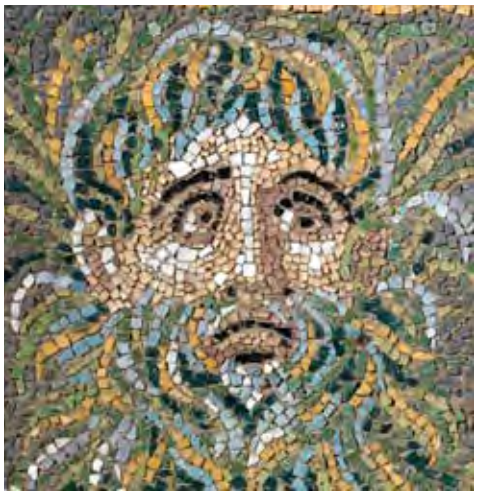
Pages 220-221
Stabies, villa de San Marco : mosaïque de Phrixos et Hellé.
Naples, Musée archéologique national, inv. 10005.



Les fontaines de mosaïque

Avec la mise en service de l'aqueduc de Serino, sous le règne d'Auguste, les villes du Vésuve furent équipées de l'eau courante, et la mode se répandit d'agrémenter les jardins de fontaines décorées de mosaïques polychromes. Les fouilles de Pompéi en ont livré de nombreux exemples, comme la Grande Fontaine et la Petite Fontaine, la fontaine de la maison de l'Ours, celle de la maison des Savants ou encore celle de la maison IX 7, 16.

Leur construction était sans doute l'œuvre d'ateliers spécialisés qui se chargeaient de tout, depuis les canalisations et la maçonnerie jusqu'au revêtement de mosaïque. Les fontaines étaient le plus souvent recouvertes de tesselles de verre, mais les artisans se servaient aussi du bleu égyptien, de calcaires de couleurs, de coquillages marins et de pierres dures. La grande nouveauté technique résidait dans l'utilisation du bleu égyptien, ou « fritte égyptienne », que Vitruve appelle *cæruleum*. Ce bleu résultait de la cuisson d'un mélange de silicium, de malachite, de carbonate de calcium et de carbonate de soude. Un certain Vestorius de Pouzzoles, ami de Cicéron, était passé maître dans sa fabrication. La région des champs Phlégréens devait abriter un grand nombre d'ateliers, comme l'atteste la découverte récente, à Liternum, de creusets contenant des restes de fritte égyptienne. Dans l'Antiquité, cette petite cité de Campanie était renommée pour la qualité de ses sables, utilisés dans la fabrication du verre. Les décors des fontaines, souvent inspirés des paysages nilotiques ou du monde marin, sont bordés de frises décoratives. La récurrence des mêmes motifs incite à penser que les ateliers étaient très peu nombreux.



Pompéi, maison de la Grande Fontaine, fontaine de mosaïque : la personnification d'un fleuve.

Page ci-contre : Pompéi, maison de la Petite Fontaine : fontaine de mosaïque.

Pages 224-225 : Pompéi, maison de l'Ours : détail de la fontaine de mosaïque.

La maison de la Grande Fontaine (Pompéi)

La maison de la Grande Fontaine (VI 8, 22), pourvue d'un atrium toscan et d'un atrium corinthien, plus petit, a connu au moins trois phases de construction. La fontaine de mosaïque au centre de laquelle apparaît la personnification d'un fleuve appartient à la dernière phase, datée du milieu du I^er^ siècle apr. J.-C. La niche est ornée de deux masques tragiques en marbre, placés à la base des piédroits, et d'une statuette en bronze, dressée au centre du bassin, qui servait de fontaine et qui représentait un Amour et un dauphin.

La maison de la Petite Fontaine (Pompéi)

La maison de la Petite Fontaine (VI 8, 23), fouillée en 1826-1827, résulte de la réunion de deux habitations antérieures. Elle possédait deux atriums et un péristyle. Des travaux de restauration étaient en cours au moment de l'éruption.

La fontaine de mosaïque qui a donné son nom à la maison était ornée de masques de marbre et de deux statues en bronze : un Amour et un pêcheur. Le petit édicule est entouré de grandioses peintures murales représentant des paysages. La vue d'une cité portuaire, sur le mur sud, mérite une attention particulière. Selon Pline l'Ancien, ces vues de ville furent inventées par le peintre romain Studius (ou Ludius) pour décorer les jardins (*Histoire naturelle* 35, 117).

Pompéi, maison de la Grande Fontaine : fontaine de mosaïque. Détail du décor.

Page ci-contre : Pompéi, maison des Savants : fontaine de mosaïque.

La villa de Massa Lubrense (Sorrente)

Parmi les villas maritimes du golfe de Naples, il faut signaler celle de Massa Lubrense, perchée sur un promontoire de la péninsule de Sorrente, face à l'île de Capri. Aménagée sur des terrasses qui descendaient vers la mer, la villa était pourvue de jardins et de nymphées, à l'image des célèbres villas romaines de la côte comprise entre le Pausilippe et le cap de Sorrente. Découverte en 1980 et fouillée systématiquement à partir de 1993, elle s'est en grande partie écroulée à la suite de l'affaissement de l'éperon rocheux.

La villa était décorée d'une splendide fontaine de mosaïque en pâte de verre (25 × 2,70 m), munie d'une piscine (*natatio*) et ornée de niches de rocaille où étaient représentés des scènes marines, des jardins et des oiseaux. Sa conception témoigne d'une grande habileté scénographique. La façade est rythmée par la succession de dix niches : les niches rentrantes, de plan trapézoïdal, alternent avec les niches saillantes, de plan rectangulaire. Les absides des niches trapézoïdales abritaient des fontaines, comme l'atteste la présence de canalisations en plomb (*fistulae*). L'eau qui jaillissait des fontaines s'écoulait dans la longue *natatio* rectangulaire, revêtue de poudre de tuileau et recouverte d'un enduit de couleur bleue.

Les niches, exécutées en *opus reticulatum*, avec des pierres d'attente en blocs de tuf gris de Campanie, étaient revêtues de mosaïques et pourvues d'un soubassement en dalles de marbre, qui a disparu dès l'Antiquité. Les niches rectangulaires sont ornées

Pompéi, maison de la Petite Fontaine : fontaine de mosaïque.

Page ci-contre : Pompéi, maison de l'Ours blessé : fontaine de mosaïque. Détail d'un panneau en pâte de verre et coquillages.

de médaillons représentant des griffons en vol. Les niches trapézoïdales montrent un jardin peuplé d'oiseaux et fermé par une palissade à claire-voie, un motif décoratif extrêmement répandu à Rome (villa de Livie) et à Pompéi (maison du Bracelet d'or et maison du Faune).

Le centre de la fontaine, dont la mosaïque représente une faune marine, était constitué d'un avant-corps où l'eau s'écoulait en cascade sur un escalier, revêtu de marbre à l'origine et placé entre deux petites niches. Une fontaine à jet se trouvait dans l'axe, à l'intérieur de la *natatio*, dressée sur un socle paré de marbre.

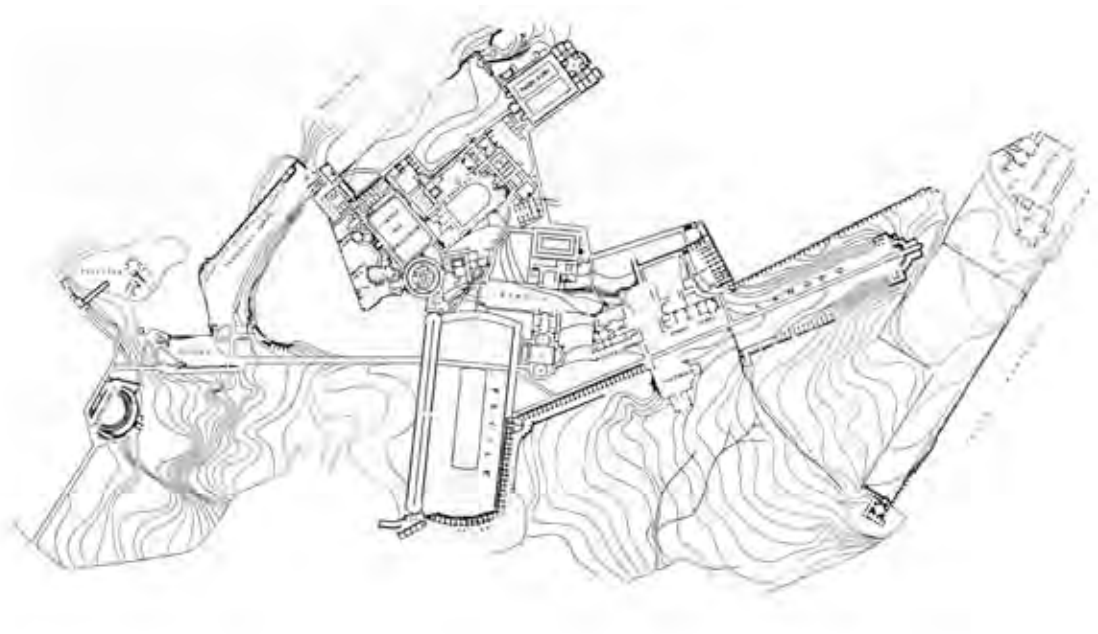
La couverture de la cascade, composée d'une assise de tuiles plates et de poudre de tuileau, se terminait par un petit fronton en mosaïque, flanqué de motifs décoratifs symétriques. Une scène de combat entre un poulpe et une langouste était représentée dans les deux niches latérales. Les scènes, sur fond bleu égyptien, étaient séparées par des panneaux ornés de candélabres, de festons et de masques. La présence de décors en filigrane, attribuables au quatrième style pompéien, incite à dater le complexe du règne de Néron ou de Vespasien. Aujourd'hui, le nymphée a été reconstitué dans le parc du Musée archéologique de la péninsule de Sorrente, situé à Piano di Sorrento et dédié à l'archéologue français Georges Vallet.

La villa d'Hadrien à Tivoli

La villa que l'empereur Hadrien fit construire à Tivoli, à quelque 28 kilomètres de Rome, est considérée aujourd'hui comme la plus somptueuse des villas romaines. Son étendue (près de 300 hectares) et son luxe extravagant s'expliquent par la personnalité de l'empereur et témoignent de la prospérité qui fut celle de l'empire sous son règne. Abandonnant la politique de conquête de Trajan, son prédécesseur, Hadrien préféra consolider la paix, tantôt en fortifiant les frontières, comme le rappelle le célèbre mur d'Hadrien construit en Bretagne, tantôt en assurant l'efficacité des troupes stationnées dans les provinces. L'empereur veilla personnellement au bon fonctionnement de son administration et effectua à cet effet de nombreux voyages.

Le rétablissement d'une paix durable favorisa les échanges commerciaux et contribua à l'amélioration des conditions de vie. Sous le règne d'Hadrien (117-138), les villes de l'empire s'enrichirent de nouveaux monuments et procédèrent à la reconstruction de leurs temples, de leurs basiliques et de leurs théâtres. À Rome, le Panthéon, le temple de Vénus et Rome, ainsi que le château Saint-Ange datent du règne d'Hadrien. À Athènes, ce sont l'Olympiéion, la Bibliothèque, le forum et la tour des Vents qui furent construits à cette époque.

Hadrien mourut à l'âge de 62 ans à Baïes, où il s'était retiré pour soigner ses maux par des cures thermales. Admirateur de la littérature et de la philosophie grecques, amateur de peinture, sans cesse engagé dans des discussions avec son architecte, Apollodore de Damas, il conçut lui-même l'architecture de la villa de Tivoli, choisit



Page ci-contre : Tivoli, villa d'Hadrien : seuil de la niche. Un des quatre masques de théâtre symbolisant la comédie et la tragédie, grecque et latine. Musées du Vatican, cabinet des Masques, inv. 45762.

En haut : Tivoli, villa d'Hadrien : seuil de la niche. Détail d'un masque de théâtre avec les attributs de Dionysos. Musées du Vatican, cabinet des Masques, inv. 45762.

En bas : Tivoli, villa d'Hadrien : relevé topographique (1905).

Portrait d'Hadrien.
Rome, Musée national romain.

Tivoli, villa d'Hadrien : reconstitution des mosaïques du triclinium *(B. Andreae, 2003).*

personnellement les quelque trois cents œuvres d'art qui la décoraient, et fit recopier les monuments et les chefs-d'œuvre qu'il avait admirés dans ses voyages en Grèce, en Égypte et en Asie Mineure.

Le plan, qui devait satisfaire aux exigences raffinées du rituel de la cour, est conforme au modèle canonique de la villa romaine. Le Canope, un grand bassin rectangulaire, constitue son expression la plus somptueuse. Au fond, la fontaine du nymphée est délimitée par un portique orné de copies de célèbres statues grecques.

Rien d'étonnant, par conséquent, si les plus belles mosaïques de l'Antiquité nous ont été restituées à la fin du XVIII^e^ siècle par la villa d'Hadrien. Outre la mosaïque des « colombes au bassin », les fouilles mirent au jour six autres mosaïques qui sont aujourd'hui conservées aux musées du Vatican (cabinet des Masques et salle des Animaux) et aux musées de Berlin. Certaines d'entre elles furent même reconstituées par Andrea Volpini dans un pavement quadrangulaire. L'édifice où les mosaïques ont été découvertes, situé au centre du complexe, est aujourd'hui connu sous le nom de « salle à trois nefs ». Il se composait d'un vestibule, d'un grand *triclinium* à colonnes et d'une niche (ouverture 3,50 m ; profondeur 2,80 m) abritant une statue aujourd'hui perdue. Avec ses deux rangées de quatre colonnes, dressées à quelque 90 centimètres des murs extérieurs, le *triclinium* reproduisait le modèle de la grande salle de banquet, que Vitruve nomme *œcus corinthius*. Ses vastes dimensions (8,75 × 13,25 m) donnent une idée du faste que l'empereur savait donner aux réceptions officielles, quand il accueillait à Tivoli des délégations venues du monde entier.

Les recherches de deux savants allemands ont permis de replacer les mosaïques à leur emplacement d'origine.

Le premier groupe, qui a été reconstitué sur le seuil de la niche, se compose de trois mosaïques quadrangulaires (0,54 × 0,54 m). Dans la première figurent quatre masques de théâtre, qui symbolisent la comédie et la tragédie, grecque et latine, ainsi qu'une lyre et un fragment d'amphore, qui est peut-être une allusion à une comédie de Ménandre, *La Cruche* (*Hydria*). La deuxième représente un masque de théâtre et les attributs d'Apollon : un griffon, une lyre, un arc et un carquois. Enfin, la troisième associe un masque de théâtre aux attributs de Dionysos : un thyrse, un canthare, une panthère et un tambourin.

Le second groupe, qui a été reconstitué sur le seuil du *triclinium*, comprend trois mosaïques représentant des paysages. La mosaïque centrale, parfaitement carrée (0,52 × 0,52 m), montre un lion attaquant deux taureaux. Les deux mosaïques latérales, presque carrées (0,51 × 0,61 m), représentent, d'une part, un troupeau de cinq chèvres près d'une statue en pied de Dionysos, portant un thyrse et une grappe de raisin, et d'autre part, un troupeau de cinq chèvres dans un sanctuaire champêtre de Dionysos, symbolisé par la statue du dieu assis.

La mosaïque principale (0,92 × 0,52 m), qui fut achetée en 1848 par les musées de Berlin, reproduit un paysage rocheux et solitaire, planté de peupliers et rendu par des tonalités marron, ainsi qu'un couple de centaures attaqué par trois fauves : un lion, un tigre et une panthère. Le centaure a tué le lion, qui gît sur le flanc, mais la centauresse a eu moins de chance : son corps de cheval et son torse de femme portent les traces ensanglantées des griffes du tigre. La mort de sa compagne déchaîne la fureur du centaure qui, les yeux écarquillés et la chevelure défaite, soulève de ses bras vigoureux une grosse pierre noire et s'apprête à fracasser la tête du tigre. Le fauve, hésitant à lâcher sa proie, tourne la tête en arrière avant de prendre la fuite, tandis qu'une panthère, la gueule ouverte et la queue dressée, observe la scène du haut d'un éperon rocheux.

L'écrivain Lucien de Samosate (II^e^ siècle apr. J.-C.) décrit un tableau du célèbre peintre grec Zeuxis représentant l'idylle d'un couple de centaures. Couchée dans l'herbe, la centauresse allaite ses deux petits, tandis que le centaure s'amuse à leur faire peur en leur montrant un lionceau. Si la mosaïque de la villa d'Hadrien met également en scène un couple de centaures, c'est une version tragique qu'elle semble nous proposer. La beauté de la composition laisse supposer l'existence d'un original hellénistique, provenant sans doute d'un édifice de la période républicaine situé sous la villa.

Tivoli, villa d'Hadrien, seuil du triclinium : *un troupeau de chèvres près d'une statue en pied de Dionysos.*
Musées du Vatican, salle des Animaux, inv. 421.

Le goût narratif et les accents pathétiques sont en effet caractéristiques de l'art hellénistique, qui aime mettre en scène les différents épisodes d'un événement dramatique. L'observation des détails révèle cependant que le visage du centaure, par exemple, ne témoigne pas d'une force expressive particulière. Les mèches de la chevelure sont traitées sommairement, et la figure elle-même, transposée en sculpture, répondrait davantage aux canons de l'art romain du règne d'Hadrien ou même des Sévères. Il apparaît donc raisonnable de penser que, même si le règne d'Hadrien se distingue par un classicisme froid et académique, la mosaïque, exécutée à l'époque de la construction de la villa, s'est inspirée d'un modèle hellénistique.

Les six autres mosaïques ont été datées de l'époque d'Hadrien, sauf la mosaïque aux quatre masques, qui remonterait à la fin de la période républicaine. Pour en être certain, il conviendrait de comparer ces masques à ceux qui sont représentés dans la maison du Faune de Pompéi et qui datent certainement de la période hellénistique.

En conclusion, les mosaïques de la villa d'Hadrien ne peuvent être considérées comme des originaux d'époque hellénistique, qui seraient devenus des pièces de collection, mais sont plutôt l'œuvre d'excellents ateliers de l'époque hadrienne.

Page 235
Tivoli, villa d'Hadrien, seuil du triclinium *:*
un lion attaquant un taureau.
Musées du Vatican, salle des Animaux, inv. 423.

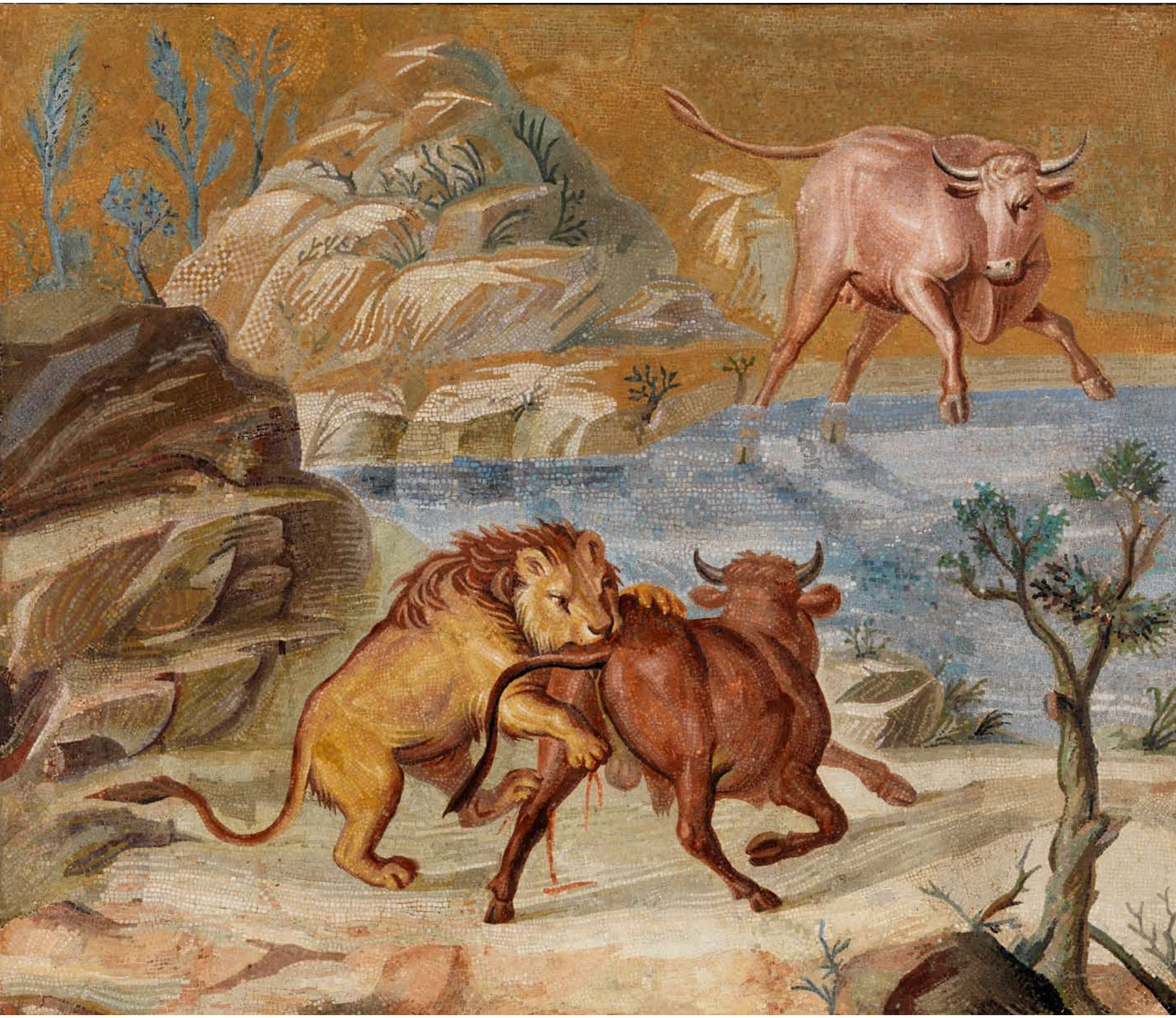
Pages 236-237
Tivoli, villa d'Hadrien, seuil du triclinium.
À gauche : quatre masques de théâtre symbolisant
la comédie et la tragédie, grecque et latine.

À droite : un masque de théâtre avec les attributs
d'Apollon, un griffon, une lyre, un arc et un carquois.
La décoration florale qui sert de bordure fut exécutée
au XVIII^e siècle par Giovanni Camporese.
Musées du Vatican, cabinet des Masques, inv. 45762.

Pages 238-239
Tivoli, villa d'Hadrien, seuil du triclinium.
À gauche : un masque de théâtre avec les attributs
de Dionysos, le thyrse, le canthare, la panthère
et le tambourin.

À droite : un petit troupeau de cinq chèvres
dans un sanctuaire champêtre de Dionysos,
symbolisé par la statue du dieu assis.
Musées du Vatican, cabinet des Masques, inv. 45762.

Pages 240-241
Tivoli, villa d'Hadrien : un couple de Centaures
attaqué par trois fauves.
Berlin, Staatliche Museen, Antikensammlung,
inv. Mos 1.



Le musée du Bardo

Le musée du Bardo de Tunis, qui est le plus grand musée de Tunisie (un demi-million de visiteurs par an), possède une collection de mosaïques qui n'a pas d'équivalent dans le monde. Jusqu'en 1957, le bâtiment fut la résidence officielle du bey de Tunis. En 1882, les appartements du harem accueillirent les collections nationales, qui ne cessèrent ensuite de s'enrichir, si bien que les salles d'exposition s'étendent aujourd'hui sur trois étages.

Les mosaïques, couvrant une période comprise entre le IIe et le VIe siècle apr. J.-C., proviennent des grandes villes romaines de Tunisie : Carthage, Dougga, el-Djem, Sousse. Les plus belles sont les mosaïques romaines de Dougga et d'el-Djem, datées des IIe et IIIe siècles, qui illustrent la vie des riches colons romains sous tous ses aspects, économiques, sociaux, religieux et culturels.

Le célèbre portrait de Virgile, provenant de Sousse, l'antique Hadrumète, est la pièce maîtresse des collections du Bardo. Le poète latin vécut entre 70 et 15 av. J.-C., alors que cette mosaïque (1,32 × 1,22 m) fut exécutée au début du IIIe siècle, deux siècles et demi après sa mort. Il ne s'agit donc pas d'un portrait réaliste, mais d'un portrait hypothétique, issu d'une reconstitution. De nombreux témoignages de Pline le Jeune (*Lettres* 3, 6, 8) et de Suétone (*Vie de Caligula* 34, 4) attestent l'existence de portraits de Virgile. Du reste, la mosaïque africaine ne contredit pas les traits que Donat (IVe siècle apr. J.-C.) attribue au poète : une figure de paysan, une haute stature et un teint sombre (*Vie de Virgile* 8).

Néanmoins, l'identification du portrait ne repose que sur un seul indice : le papyrus que le personnage tient sur ses genoux et dont le texte reproduit l'invocation à la muse de l'introduction de l'*Énéide* : « *Musa mibi causas memora quo numine laeso quidve.* » Le poète est accompagné de deux muses : à sa gauche, Melpomène, la muse de la Poésie tragique, tenant un masque, et à sa droite, Calliope, la muse de la Poésie épique, tenant un rouleau. Il n'est pas impossible que la mosaïque s'inspire d'un portrait du poète placé en tête de l'édition d'une de ses œuvres.

Une mosaïque de Dougga du IIIe siècle apr. J.-C. témoigne de la culture littéraire des élites romaines d'Afrique du Nord. La composition illustre un épisode de l'*Odyssée* : Ulysse et les sirènes (livre 12, vers 1-200). Les créatures monstrueuses, caractérisées par des pattes et des ailes d'oiseau, tentent de séduire les marins. Le son de la flûte et de la lyre accompagne le chant de celle qui, au centre, est drapée dans un manteau bleu. Ulysse, qui voulait écouter le chant des sirènes, a suivi les conseils de Circé et s'est attaché au mât de son bateau pour ne pas succomber à la tentation, tandis que ses compagnons se sont bouché les oreilles avec de la cire. Les sirènes du voyage d'Ulysse symbolisent les écueils qui rendent la navigation périlleuse dans des eaux apparemment tranquilles. Les courants pouvaient en effet précipiter les navires contre des bancs de sable invisibles, alors que les marins pensaient aborder des rivages sûrs. L'épisode des sirènes reçut également une interprétation chrétienne, même s'il n'en reste aucune trace iconographique.

Portrait de Virgile, *mosaïque d'Hadrumète : détail représentant Melpomène, la muse de la Poésie tragique, Tunis, musée du Bardo.*

Page ci-contre : Portrait de Virgile, *mosaïque d'Hadrumète, 1,32 × 1,22 m, début du IIIe s. apr. J.-C. Tunis, musée du Bardo, inv. A266.*

Pour Clément d'Alexandrie (IIe-IIIe siècle apr. J.-C.), le voyage d'Ulysse est semblable à celui d'un chrétien sur la voie du Seigneur : semé d'embûches et de tentations.

Dans son *Apologie*, Apulée de Madaure, brillant orateur numide mort à Carthage vers 180 apr. J.-C., décrit les largesses accordées à ses deux fils par la riche veuve qu'il a lui-même épousée : « Sur ses propres biens, elle leur a donné des champs d'excellent rapport, une vaste maison garnie avec abondance, une grande quantité de blé, d'orge, de vin, d'huile et d'autres denrées ; un nombre d'esclaves qui ne s'élève guère à moins de quatre cents ; de plus, des troupeaux nombreux et d'une grande valeur. » La description pourrait s'appliquer à n'importe quel domaine agricole d'Afrique du Nord, comme la villa de Julius, représentée sur une mosaïque de Carthage de la seconde moitié du IVe siècle apr. J.-C. Au centre de la composition se dresse la maison du propriétaire, conçue comme une habitation fortifiée, avec sa grande porte d'entrée, ses tours d'angle, ses loggias et ses thermes, indiqués par des toits en coupole. Autour de la demeure, les travaux des champs sont représentés en trois registres, selon le cours des saisons : une sorte de livre d'heures qui illustre la journée d'un riche propriétaire de Carthage, contemporain de saint Augustin de Thagaste. Les scènes sont simplement juxtaposées, dans une séquence didactique, mais font partie du même paysage. On aperçoit les colons qui rendent hommage à leur propriétaire, le chasseur qui lui apporte du gibier, la *domina* qui enfile ses bijoux devant un fauteuil d'osier, le *dominus* qui, assis comme sur un trône, reçoit un document.

Dans les campagnes, la diffusion de l'esclavage favorisa la constitution de grands domaines agricoles (*villae rusticae*). Les œuvres de Caton, de Varron et de Columelle témoignent de l'avancée des techniques agricoles et de la prospérité de ces grandes exploitations. La production de vin de l'Italie est estimée, pour la période impériale, à

Ulysse et les sirènes, *mosaïque de Dougga, IIIe s. apr. J.-C. Tunis, musée du Bardo, inv. A2884.*

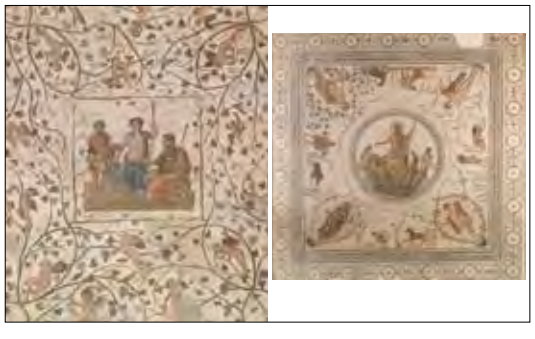
quelque 10,5 millions d'hectolitres par an, pour un marché de un million de consommateurs, la population de Rome de cette époque (F. De Martino). Rien d'étonnant, par conséquent, si les Africains consacrèrent la plupart de leurs mosaïques au dieu du vin, Dionysos, qui assurait leur prospérité. Une mosaïque découverte à Oudna dans la villa des Laberii (IIIe siècle apr. J.-C.) représente, dans un décor de rinceaux peuplé de petits Amours, la légende de Dionysos faisant don de la vigne à Ikarios, roi de l'Attique. Couronné de pampres et drapé dans un manteau qui découvre son torse d'athlète, le dieu se dresse au centre de la scène, le thyrse à la main, versant à boire à un faon (?), tandis qu'un serviteur tend une grappe de raisin au vieux roi, assis sur son trône et tenant son sceptre.

C'est encore le dieu du vin qui apparaît sur une magnifique mosaïque d'Hadrumète (4 × 4,50 m) du IIIe siècle apr. J.-C. Accompagné de la Victoire, Dionysos se dresse sur un char tiré par quatre tigres, entouré de bacchantes et de satyres. La bordure de la mosaïque est ornée de rinceaux de vigne peuplés de petits Amours et d'oiseaux.

Les représentations de Neptune, dieu de la mer, célébraient les ressources de la pêche, qui faisait aussi la richesse de l'Afrique du Nord. La mosaïque de La Chebba (4,85 × 4,90 m), qui date du IIe siècle apr. J.-C., représente Neptune et les Saisons. Dans le médaillon central, le dieu, dressé sur un char tiré par quatre chevaux marins, jaillit des eaux, flanqué d'un Triton et d'une Néréide. La tête auréolée, il tient d'une main son trident et de l'autre un dauphin. Dans les angles, les Saisons sont représentées avec leurs attributs : le Printemps avec les fleurs, l'Été avec le blé, l'Automne avec le vin et l'Hiver avec le gibier. Entre les allégories des Saisons, des paysans récoltent les fruits de la terre en compagnie d'animaux sauvages ou domestiques.

Page 247
Villa de Julius : mosaïque de Carthage, 4,20 × 5,40 m, seconde moitié du IVe s. apr. J.-C.
Tunis, musée du Bardo.

Page 248
Dionysos faisant don de la vigne à Ikarios, roi de l'Attique, *mosaïque découverte à Oudna dans la villa des Laberii, 5,64 × 4,36 m, IIIe s. apr. J.-C.*
Tunis, musée du Bardo.



Page 249
Neptune sur son char *et, dans les angles,* les Quatre Saisons, *mosaïque de La Chebba, 4,85 × 4,90 m, milieu du IIe s. apr. J.-C.*
Tunis, musée du Bardo.

Les mosaïques d'Antioche

Antioche sur l'Oronte, ancienne capitale de la Syrie, aujourd'hui en Turquie, fut fondée par Séleucos Ier Nicator vers 300 av. J.-C. Avec Rome, Alexandrie et Constantinople, elle fut une des métropoles de la Méditerranée antique et l'un de ses foyers artistiques les plus brillants. Située au carrefour des routes commerciales entre l'Orient et l'Occident, elle occupait une position stratégique. Après avoir connu une première floraison à l'époque hellénistique, elle devint la capitale de la province romaine de Syrie. Détruite par un séisme, elle fut reconstruite par Hérode de Judée. En 526 apr. J.-C., elle fut à nouveau ravagée par un tremblement de terre, avant d'être mise à feu et à sang par les Perses en l'an 540.

Antioche, villa constantinienne : Scène de chasse *(détail), vers 330 apr. J.-C. Paris, musée du Louvre.*

Page ci-contre : Antioche, villa constantinienne : Le Jugement de Pâris, *100-120 apr. J.-C. Paris, musée du Louvre.*

Antioche, villa constantinienne : Scène de chasse *(détail), vers 330 apr. J.-C. Paris, musée du Louvre.*

Page ci-contre : Antioche, villa constantinienne : Concours de boisson entre Dionysos et Héraclès, *IIIe-IIe s. apr. J.-C. Princeton, The Art Museum.*

Au IVe siècle apr. J.-C., Libanios, un célèbre rhéteur grec, décrivit les beautés de la ville dans un opuscule publié après 350. L'empereur Julien l'Apostat, qui tenta vainement de restaurer le paganisme, y séjourna en 363.

Si la cité antique n'a guère laissé de vestiges, les fouilles menées entre 1932 et 1939 par le musée du Louvre et l'université de Princeton ont mis au jour des mosaïques représentant des scènes mythologiques et des scènes quotidiennes, aujourd'hui conservées à Paris et à Princeton. Ces mosaïques témoignent de la richesse des maisons d'Antioche et des villas du faubourg élégant de Daphné. Le trait le plus frappant est la permanence de la tradition hellénistique, qui se perpétua sans interruption jusqu'au IVe siècle apr. J.-C. La volonté d'imiter les modèles de la peinture le plus fidèlement possible amena l'art de la mosaïque à un degré extrême de virtuosité et de raffinement, au point d'utiliser pas moins de cinq cent vingt-trois tesselles sur 10 centimètres carrés.

La *Mosaïque des Saisons*, aujourd'hui conservée au musée du Louvre, est une grande mosaïque d'époque constantinienne. Les allégories des Saisons sont disposées autour d'une fontaine octogonale, dans un décor de rinceaux d'acanthe et de masques d'inspiration classique. Les nouvelles tendances de l'Antiquité tardive, caractérisées par les fausses proportions et l'abandon des volumes, se retrouvent dans les détails mineurs de la composition, comme en témoignent les scènes de l'offrande à Diane et de la chasse aux fauves, qui présentent de singulières analogies avec la mosaïque de la « Petite Chasse » de Piazza Armerina.

Comme Antioche, les villes de Syrie et d'Asie Mineure se montrèrent fidèles à la grande tradition hellénistique, dont Pergame avait été le berceau.

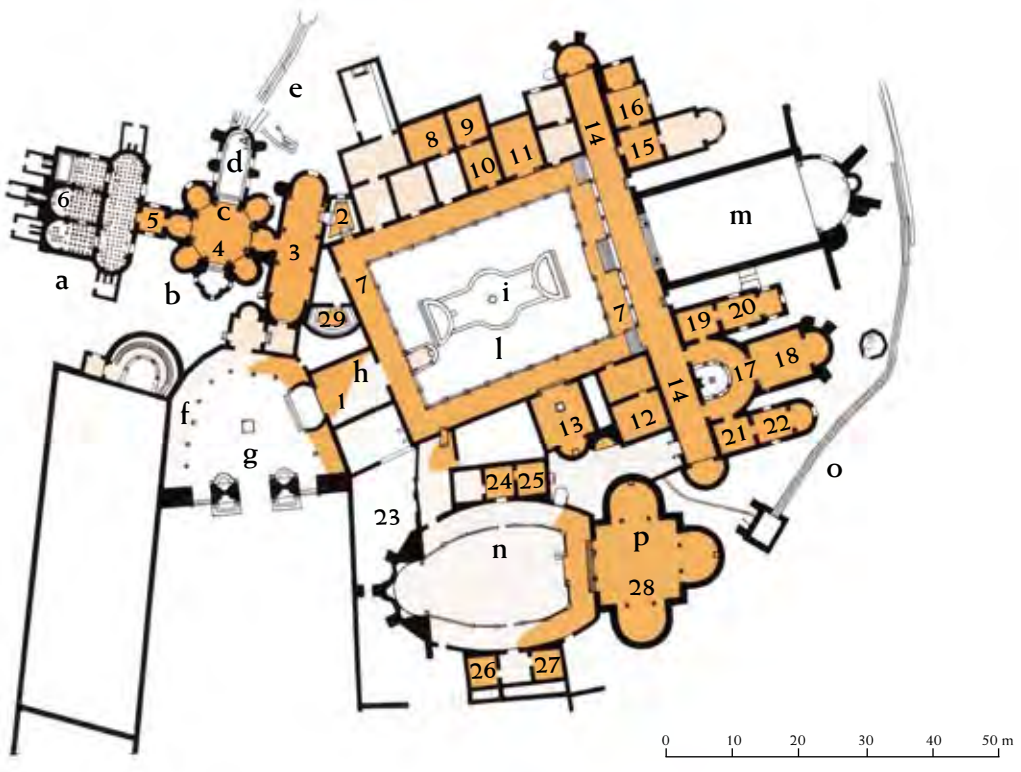
Ce n'est qu'avec l'essor du christianisme, aux IVe et Ve siècles, que l'art de la mosaïque s'engagea sur une nouvelle voie, comme le montre la bordure topographique de la mosaïque « de la Megalopsychia » à Antioche (Ve siècle), où les monuments de la ville sont identifiés par des légendes.

La villa du Casale de Piazza Armerina

La villa du Casale fut découverte en 1950, à 3 kilomètres de Piazza Armerina, dans la province d'Enna, sur la route qui relie Catane et Agrigente, celle que les provinciaux d'Afrique empruntaient pour rejoindre la Péninsule. Les cartes routières de l'Antiquité (*itineraria*) la mentionnent sous le nom de *Philosophiana*, toponyme confirmé par les estampilles des tuiles, qui portent l'inscription *FILOSOF*.

Le complexe, qui date de l'Antiquité tardive, comprenait une villa, un village, une basilique et des thermes. La grande villa patricienne, résidence du propriétaire du *fundus* (« le domaine »), fut construite entre 320 et 330 apr. J.-C., c'est-à-dire à la fin de la tétrarchie ou au début du règne de Constantin. Elle fut occupée jusqu'au VI[e] siècle.

Sa construction s'inscrit sans doute dans le contexte d'une nouvelle période de prospérité de la Sicile. Dès 330 apr. J.-C., en effet, les blés d'Égypte furent destinés à la nouvelle capitale de l'empire, Constantinople, alors que les récoltes de l'Afrique proconsulaire et de la Tripolitaine étaient réservées à l'Italie. Dans le nouveau réseau des routes



Les lettres et les numéros figurant sur ce plan sont reportés dans le texte.

Mosaïques figuratives *Mosaïques à décoration géométrique* *Traces de mosaïques*

Page ci-contre : Piazza Armerina, salle de la Danse (8) : mosaïque représentant l'enlèvement des Sabines ou les danses du printemps en l'honneur de Cérès. Détail d'une des figures féminines.

Plan de la villa du Casale.
a) Tepidarium (bains tièdes)
b) Thermes
c) Frigidarium (bains froids)
d) Piscine
e) Aqueduc
f) Portique
g) Cour d'entrée
h) Accès principal
i) Fontaine
l) Péristyle
m) Salle basilicale
n) Portique
o) Aqueduc
p) Grande salle à trois absides

Piazza Armerina, vestibule (1), scène de cérémonie de bienvenue (adventus) *en l'honneur du propriétaire : le propriétaire* (dominus) *et le porteur de torche* (lanternarius).

commerciales, la Sicile se retrouva donc à une position de carrefour. Au même moment, la pression fiscale incita les élites, de rang équestre ou de rang sénatorial, à quitter les villes et à se retirer sur leurs domaines de campagne, qui furent agrandis et embellis.

Par la complexité de son plan et le faste de ses décorations, la villa du Casale mérite de figurer au nombre des grandes résidences impériales, au même titre que la villa d'Hadrien de Tivoli ou le palais de Dioclétien de Split. Le complexe, qui semble résulter d'une conception unitaire, était orné d'un décor de mosaïque de quelque 3 500 mètres carrés, un des plus vastes ensembles qui aient été retrouvés.

La villa comprend quatre noyaux principaux : une entrée monumentale, un corps central, un péristyle ovale et un complexe thermal.

L'entrée monumentale (g) se présente comme un arc de triomphe à trois baies, décoré de peintures et de fontaines, qui ouvre sur une vaste cour polygonale bordée de portiques (f). L'arc permet d'accéder, d'un côté, au niveau inférieur des thermes et, de l'autre, à un péristyle surélevé, précédé d'un vestibule. La mosaïque qui décore ce vestibule (1) contient un *emblema* représentant une cérémonie de bienvenue en l'honneur du propriétaire (*adventus*).

Le péristyle (38 × 18 m) est bordé de colonnes corinthiennes en granit (7), pourvues de chapiteaux en marbre blanc. Le pavement de mosaïque représente des têtes d'animaux (antilopes, chevaux, cerfs, panthères, tigres, éléphants, loups) entourées de couronnes de laurier. Un laraire, situé dans l'axe du vestibule, est revêtu d'une mosaïque géométrique, qui montre une feuille de lierre à l'intérieur d'une couronne. Le motif, répété à l'identique dans la villa, était peut-être l'emblème des propriétaires.

Les bâtiments qui se trouvent du côté nord abritaient une cuisine et des chambres d'amis, qui doivent leur nom à leur décor de mosaïque. Le pavement de la salle de

Piazza Armerina, salle 11. Mosaïque de la « Petite Chasse ». Détail du registre inférieur : la chasse au sanglier.

la Danse (8) représente six couples disposés sur deux registres. Les uns ont voulu y reconnaître une scène d'enlèvement, peut-être celui des Sabines ; les autres y ont vu des danses champêtres, exécutées en l'honneur de Cérès pendant les fêtes du printemps. Dans la salle des Amours pêcheurs (9), les petits personnages, parés de bijoux, portent sur le front une marque étrange en forme de « V » dont l'interprétation est incertaine, mais qui se retrouve dans des mosaïques d'Afrique du Nord de la même époque. Dans la salle des Saisons (10), les allégories des quatre saisons apparaissent dans des médaillons, au milieu d'un décor géométrique. Enfin, la plus grande pièce de cette partie (11), qui servait peut-être de salle à manger (*cenatio*) pendant les mois d'hiver, abrite la mosaïque de la « Petite Chasse ».

La mosaïque est divisée en quatre registres. Le premier représente une chasse au renard. Le deuxième montre un sacrifice propitiatoire à Diane, deux chasseurs portant un sanglier et une chasse au lièvre. Le troisième registre décrit un banquet improvisé dans la forêt : les chasseurs sont allongés sur des matelas, à l'ombre d'une toile tendue entre les arbres, tandis que leurs esclaves s'occupent de les servir. Le registre inférieur représente une chasse au cerf et une chasse au sanglier. Les différentes scènes, qui rappellent de près certaines mosaïques de l'Afrique proconsulaire, célèbrent peut-être une des activités favorites du *dominus* lors de ses séjours dans sa villa.

La mosaïque de la « Grande Chasse » se déploie comme un somptueux tapis dans un long couloir (14) surélevé (65,93 × 5 m), opposé à l'entrée, se terminant par deux grandes absides latérales et qui donnait accès à la grande salle basilicale (m) et aux appartements du propriétaire. La gigantesque mosaïque, composée de sept scènes différentes, fut exécutée parallèlement par deux groupes distincts de mosaïstes. La partie nord se caractérise en effet par des tesselles de petites dimensions (5-6 millimètres)

Page ci-contre : Piazza Armerina, salle des Amours pêcheurs (9). Les petits Amours, parés de bijoux, portent sur le front une marque étrange en forme de « V ».

et par l'utilisation de vingt-cinq pierres différentes, qui contribuent à la polychromie, alors que la partie sud se compose de tesselles légèrement plus grandes (6-8 millimètres) et de quinze pierres différentes seulement. Le dynamisme des figures et la précision des détails distinguent également les mosaïques du côté nord.

La mosaïque représente la capture de bêtes sauvages dans différentes provinces de l'empire. Les animaux – tous vivants – étaient sans doute destinés aux jeux de l'amphithéâtre. La représentation part des deux absides pour converger vers le centre, devant l'entrée de la grande salle basilicale. La mosaïque de l'abside nord représente une figure féminine tenant une lance, flanquée d'un lion et d'un léopard, qui a été identifiée à la Mauritanie ou, plus largement, à l'Afrique. Dans l'abside sud, la figure féminine, au teint sombre, est flanquée cette fois d'un éléphant aux petites oreilles, d'un tigre et d'un phénix, oiseau fabuleux originaire d'Orient : il s'agirait d'une personnification de l'Inde, sinon de l'Égypte.

Les scènes de capture de la partie nord se déroulent donc en Afrique, alors que celles qui partent de l'abside sud se situent en Inde. Ainsi la panthère est-elle capturée en Mauritanie, l'antilope en Numidie et le sanglier en Byzacène, trois régions de l'Afrique romaine. Les animaux sont ensuite transportés jusqu'au port de Carthage, identifié par la présence caractéristique d'un édifice octogonal et d'un temple à portique semi-circulaire.

La scène centrale, située devant la salle basilicale, représente le débarquement des animaux, qui descendent de deux bateaux venus de côtés opposés. Le port, où les opérations se déroulent sous l'œil vigilant de trois fonctionnaires impériaux, est peut-être celui d'Ostie. Un soin particulier est accordé à la description des trois austères personnages, en particulier celui du milieu : un homme barbu, richement vêtu, appuyé sur un long bâton et coiffé d'un bonnet (*pileus pannonicus*). Leur identification a suscité diverses hypothèses, qui ont tenté d'éclairer la signification de la scène tout entière. Les uns ont reconnu les tétrarques ; les autres, Maxence accompagné de deux fonctionnaires ; d'autres encore, le propriétaire de la villa, marchand d'animaux, avec deux de ses hommes. C'est un groupe analogue qui, dans une autre scène, surveille les opérations d'embarquement des animaux : il s'agit peut-être du commandant des troupes d'Égypte (*dux Aegypti*), accompagné de deux officiers (*protectores*).

La scène suivante représente l'embarquement des animaux dans un port d'Orient, comme le suggère le vêtement des chasseurs. Puis viennent la capture d'un rhinocéros dans la vallée du Nil et un combat entre des bêtes sauvages et un lion, qui dévore un chasseur. En bas, un homme d'âge mûr, flanqué de deux soldats portant un bouclier, attend l'arrivée d'une caisse.

La mosaïque de la « Grande Chasse » ne reproduit pas seulement la capture des animaux sauvages destinés aux jeux de l'amphithéâtre, mais se présente aussi comme une grande carte géographique où apparaissent les deux principaux ports de la Méditerranée, Ostie et Carthage, et toutes les terres connues d'Occident et d'Orient, caractérisées par leurs espèces animales. On notera la présence de deux animaux fabuleux, le griffon et le phénix, symboles de pays lointains et inconnus.

La signification de la mosaïque a donné lieu à de nombreuses hypothèses, dont il convient de rappeler les deux principales. Selon la première, la mosaïque célèbre la générosité du propriétaire, qui aurait offert les bêtes sauvages au Circus Maximus de Rome (Carandini). Pour la seconde, le propriétaire est un riche sénateur africain – un de ceux qui mirent la main sur les grandes villas de Rome aux IV^e^ et V^e^ siècles – qui aurait bâti sa fortune sur le commerce des animaux exotiques et peut-être aussi des esclaves (Coarelli).

La partie privée de la villa, séparée du péristyle par le corridor (14), est la plus somptueuse. On y trouve deux appartements et une salle d'audience. C'est la présence de cette dernière salle qui, par le passé, avait incité à reconnaître dans la villa une résidence de l'empereur Maxence.

Le plus petit des appartements, situé au nord de la salle basilicale, était peut-être réservé à la *domina* ou au fils du propriétaire. Dans l'antichambre (15), une mosaïque

Piazza Armerina, cubiculum *à double alcôve (16) : scène érotique de la* Mosaïque des Saisons.

polychrome représente Polyphème dans sa caverne, un épisode de l'*Odyssée* qui jouit d'une grande faveur dès le début de l'époque impériale, comme en témoignent les groupes sculptés des grottes de Sperlonga et de Baïes, où Ulysse est représenté tendant une coupe de vin au Cyclope.

Dans la pièce qui est identifiée comme un *cubiculum* à double alcôve (16), une mosaïque géométrique est animée de personnifications des Saisons qui entourent la scène érotique du médaillon central. La mosaïque du seuil représente des jeux d'enfants. L'antichambre donne accès à une salle terminée en abside, peut-être un *triclinium*. Le décor géométrique de son pavement présente des médaillons où apparaissent les personnifications des Saisons.

Les appartements principaux, somptueusement décorés, qui étaient peut-être ceux du propriétaire, s'ouvraient sur le couloir de la « Grande Chasse » (14) par un portique en exèdre (17) à quatre colonnes ioniques, orné d'une fontaine centrale. La mosaïque de ce portique représentait la vue d'un port et des Amours pêcheurs. Dans la salle terminée en abside (18), sans doute la bibliothèque, la mosaïque illustre le mythe d'Arion : chevauchant un dauphin, il charme les animaux du son de sa lyre. Dans l'abside, une grande tête d'Océan est entourée de poissons.

Au nord du portique en exèdre, une antichambre (19) donnait accès à un *cubiculum* pourvu d'une alcôve (20). La mosaïque de l'antichambre (19) décrit le combat d'Éros et de Pan, un thème peu connu, mais qui est représenté dans la basilique d'Aquilée. Un homme – peut-être le propriétaire – accompagné d'un satyre et de deux ménades assiste à la scène en compagnie de deux femmes et de trois enfants qui pourraient être

Piazza Armerina, portique en exèdre (17) : Amours pêcheurs et vue d'un port.

les membres de sa famille. Les prix réservés au vainqueur sont présentés sur une table : quatre couronnes de palmes et deux sacs d'argent, contenant chacun 22 000 deniers, comme le signalent les inscriptions.

Au sud du portique en exèdre, une antichambre identique ouvrait sur un second *cubiculum* (20). La mosaïque de cette chambre représente des Amours participant à un concours musical et théâtral. La présence de ce décor a fait supposer qu'il s'agissait de la chambre du fils du propriétaire. Dans l'abside, deux jeunes filles tressent des guirlandes de fleurs et de fruits en l'honneur de Cérès, à l'occasion de la fête du Printemps.

Au milieu du couloir de la « Grande Chasse », un escalier de quatre marches donnait accès à la grande salle basilicale (m), dont l'importance est soulignée non seulement par sa disposition axiale, mais aussi par son décor de mosaïques. La grande salle de réception est en effet la seule pièce qui n'est pas revêtue d'une mosaïque figurative, dans l'esprit de la tradition africaine, mais d'un pavement en *opus sectile*, une marqueterie de marbre jugée plus noble et plus austère, et conforme aux usages officiels de la Rome urbaine.

La niche du fond abrite une statue d'Hercule. La grande salle basilicale, précédée du couloir de la « Grande Chasse », a parfois été rapprochée de certaines églises chrétiennes de Grèce, comme les basiliques d'Épidaure ou de Nicopolis, en Épire, datant de la fin du IVe ou du Ve siècle et qui étaient précédées d'un narthex. Le dispositif, propice à la solennité des rituels, incite à reconnaître une salle d'audience, où le *dominus* exerçait peut-être des fonctions officielles.

Au sud du grand péristyle (12), une salle conserve la célèbre *Mosaïque des jeunes filles en bikini*, un revêtement tardif qui prit la place d'une mosaïque géométrique.

La composition doit son nom à la tenue légère des jeunes filles, composée d'une culotte (*subligar*) et d'une bande de tissu ceignant la poitrine (*fascia pectoralis*). Les scènes représentent probablement un concours athlétique ou un spectacle de danse aquatique. Les jeunes filles s'exercent à diverses disciplines athlétiques, comme la course ou le lancer du disque, tandis qu'en bas, à gauche, la palme est remise à celle qui a remporté le concours.

Au sud du grand péristyle (13) s'ouvre également une grande salle terminée par une abside, qui pouvait être une salle de musique. Sa mosaïque représente Orphée entouré de nombreux animaux, parmi lesquels apparaît de nouveau le phénix. La disposition de la salle et son décor de mosaïque rappellent la salle de la bibliothèque (18), dont le pavement illustre la légende d'Arion. Les deux figures mythiques d'Orphée et d'Arion symbolisent la victoire des arts – la musique et la poésie – sur les forces sauvages de la nature, un thème qui se retrouve dans le vestibule, où la mosaïque représente la victoire d'Ulysse sur Polyphème.

La partie publique de la villa abrite une salle (p) pourvue de trois absides (trichore). La mosaïque de son portique est décorée de rinceaux d'acanthe et d'animaux sauvages, tandis que les pavements des pièces contiguës représentent des Amours pêcheurs et vendangeurs. La décoration de la salle trichore est particulièrement riche : la mosaïque centrale évoque les travaux d'Hercule ; dans l'abside gauche, le héros est reçu dans l'Olympe par Zeus et Dionysos ; l'abside centrale représente le combat d'Hercule et des Géants ; l'abside droite illustre le mythe de Lycurgue et d'Ambroisie, qui explique la naissance de la vigne. Les seuils d'entrée des absides montrent des scènes de métamorphose : Daphné se transforme en laurier, Cyparisse en cyprès, Andromède et Endymion en étoiles.

Le côté sud du grand péristyle donnait accès aux thermes. La famille du propriétaire est peut-être représentée dans le vestiaire (*apodyterium*) (2) : les uns ont reconnu l'impératrice Eutropie et ses deux fils, Maxence et Faustus ; les autres, le *consularis* Proculus Populonius, sa femme Adelphia et leurs fils Proculus et Aradius Rufinus. Leurs servantes portent des coffrets contenant le nécessaire de toilette.

Dans une salle rectangulaire (3) et pourvue d'absides, qui était peut-être une palestre, la mosaïque représente des courses de quadriges au Circus Maximus de Rome, reconnaissable à l'obélisque et aux temples d'Hercule, de Cérès et de Flore. Le vainqueur de la course recevait une palme, qui lui était remise par un magistrat.

Dans un espace octogonal (c) – sans doute le *frigidarium* –, le décor de la salle principale représente un cortège marin (*thiasos*), alors que celui des absides montre des personnages qui s'habillent ou se déshabillent (*mutatio vestis*).

La salle quadrangulaire (5) est ornée d'une scène de massage (*unctio*), tandis que la longue salle terminée par une abside (a), identifiée comme le *tepidarium* par son pavement surélevé (*suspensurae*), conserve une mosaïque très lacunaire qui représente des courses aux flambeaux dans le stade (*lampadedromia*). Les trois salles situées sur le côté long ont été identifiées comme des salles de bains chauds (*caldarium*) et de sauna (*laconicum*).

Le propriétaire de la villa

L'identification du propriétaire, qui reste incertaine, a donné lieu à de multiples hypothèses. La villa du Casale a parfois été attribuée au tétrarque Maximien (285-305), qui se serait retiré en Sicile après son abdication, ou à son fils Maxence (305-312). Il a été démontré, cependant, que Maximien vécut ses dernières années en Campanie, et non en Sicile.

Le propriétaire était certainement un personnage de rang sénatorial, qui jouissait d'une certaine influence à Rome et possédait des intérêts économiques en Afrique et en Sicile. L'hypothèse qui est le plus souvent retenue aujourd'hui l'identifie à Lucius Aradius Valerius Proculus Populonius, gouverneur de la Sicile entre 327 et 331, préfet de la ville et consul en 340. Les jeux qu'il avait organisés à Rome en 320, en qualité de préteur, avaient laissé un souvenir extraordinaire. La mosaïque de la « Grande Chasse » (14) et celle de la palestre des thermes (3), qui représente les jeux du cirque,

Page ci-contre : Piazza Armerina, antichambre (15) : mosaïque polychrome représentant Ulysse tendant la coupe de vin à Polyphème.

s'en font peut-être l'écho. Proculus Populonius, noble païen, proche des Symmaques et de l'empereur Constantin, exerça de hautes fonctions à Rome et possédait des biens considérables en Afrique et en Sicile. En baptisant sa villa du nom de *Filosofiana*, il ne faisait que souscrire aux usages de son temps, se présentant comme un homme instruit et cultivé, pétri de philosophie, ami des Muses (le *mousikos anêr* si bien décrit par Henri-Irénée Marrou) et qui cherchait, à travers la culture, la voie de l'immortalité de l'âme.

Selon d'autres hypothèses, la villa du Casale aurait été celle d'un grand propriétaire foncier d'Afrique du Nord qui fournissait des bêtes sauvages pour les jeux de l'amphithéâtre à Rome. On a cité le nom de Ceionius Rufius Lampadus, qui vécut sous le règne de Constance II (353-359), et celui de son père, Gaius Ceionius Rufius Volusianus, qu'une inscription qualifie de *philosophus*, ce qui donnerait une signification supplémentaire au nom de la villa. Au IV^e^ siècle, du reste, même les grandes villas de Rome étaient devenues la propriété de sénateurs d'Afrique du Nord, comme l'attestent les estampilles retrouvées sur les canalisations d'eau (*fistulae aquariae*). Il se peut donc que les artisans qui travaillèrent à Piazza Armerina soient venus d'Afrique du Nord, où l'art de la mosaïque s'appuyait sur une longue tradition.

Le programme décoratif

Le programme décoratif de la villa du Casale résulte, semble-t-il, d'une conception unitaire, qui tient compte de l'architecture des salles. Il faut sans doute y reconnaître l'intervention de l'architecte qui conçut l'ensemble du complexe. Les mosaïques polychromes de la villa témoignent cependant d'une certaine diversité stylistique, qui atteste la présence sur le chantier de différents artisans, se servant de divers cahiers de modèles.

Malgré les dissymétries apparentes de son plan, la villa du Casale se présente comme un ensemble d'une belle cohérence, s'inspirant des modèles de l'architecture privée (la villa à péristyle, les salles munies d'absides) pour y introduire une série de variantes. Le complexe monumental, qui est partagé entre une partie publique et une partie privée, se distingue également par la fonctionnalité des parcours.

Piazza Armerina, antichambre (12),
Mosaïque des jeunes filles en bikini.
La palme est remise à celle qui a gagné le concours.

Le programme décoratif puise à la source de deux grandes traditions : les scènes mythologiques et les scènes de genre (la chasse, les thermes, les jeux et les concours). Le répertoire semble exalter l'idéal de *felicitas dionisiaca* : la victoire de l'homme sur les forces de la nature, sous la conduite de Dionysos, qui est, avec Hercule, la figure principale du cycle mythologique (Settis 1975). Les chemins de cette victoire sont multiples : dans le combat d'Ulysse et de Polyphème, comme dans celui d'Amour et de Pan, c'est la ruse qui l'emporte ; dans les légendes d'Orphée et d'Arion, ce sont les arts qui triomphent de la sauvagerie ; enfin, dans les grandes scènes de chasse, les hommes se servent tantôt de la ruse, tantôt de la force pour capturer les bêtes sauvages.

Qu'il s'agisse du monde des dieux, des héros ou des hommes, la *felicitas dionisiaca* est partout célébrée. Le monde des hommes est incarné de façon emblématique par le propriétaire de la villa, auquel plusieurs scènes rendent hommage : la cérémonie de bienvenue (*adventus*), la scène du banquet et du sacrifice à Diane, les scènes de chasse et de jeux du cirque.

La villa du Casale de Piazza Armerina témoigne, comme les autres villas siciliennes du Tellaro et de Patti, de la richesse d'un grand domaine foncier de l'Antiquité tardive, où les propriétaires pouvaient se retirer pour se consacrer à l'étude et à l'*otium*. Les programmes décoratifs, qui célébraient les activités publiques et privées du *dominus*, étaient conçus en son honneur. Même la scène de banquet qui décore le péristyle ovale est peut-être la commémoration d'un événement. En effet, si le banquet constituait le moment essentiel des jeux et des fêtes, il était aussi l'occasion d'un discours d'éloge (panégyrique).

Page 267 : Piazza Armerina, couloir (14). Mosaïque de la « Grande Chasse » : la capture d'un griffon.

Page 268-269 : Piazza Armerina, couloir (14). Mosaïque de la « Grande Chasse » : la chasse au tigre en Inde.

Pages 270-271 : Piazza Armerina, bibliothèque (18). La mosaïque représente Arion sur un dauphin, charmant les animaux du son de sa lyre ; détail représentant un Triton et un Amour sur un monstre marin.

Pages 272-273 : Piazza Armerina, cubiculum *(20). La mosaïque représente des Amours participant à un concours musical et théâtral ; détail représentant une chasse au lièvre.*

La basilique de Junius Bassus

Construite en 331 apr. J.-C. sur l'Esquilin, la basilique du consul Junius Bassus devint au Ve siècle l'église San Andrea Cata Barbara. Sa grande nef rectangulaire, précédée d'un narthex, se terminait par une abside. Les murs latéraux, percés de grandes fenêtres, conservèrent jusqu'au XVIe siècle un splendide revêtement en *opus sectile*, dont il reste aujourd'hui quatre panneaux, conservés aux musées du Capitole et au Musée national romain à Rome. Les copies exécutées à la Renaissance par Giuliano da Sangallo et ses confrères ont permis de reconstituer le schéma général du décor. La partie basse fut librement interprétée par Sangallo, qui compléta les parties manquantes selon son imagination. Au registre supérieur, les panneaux étaient séparés par des piliers, en correspondance avec les piédroits des fenêtres. Sur chaque panneau, divisé verticalement en trois parties, apparaissaient des motifs de boucliers (peltes). Sous les fenêtres, une frise continue était décorée d'arcatures en trompe l'œil. Puis venaient, entre les fenêtres et plus haut encore, deux séries de panneaux figuratifs, dont les bordures étaient ornées de trépieds delphiques. Ces grandes scènes étaient entourées, en bas, de drapés en trompe l'œil et de scènes mythologiques, et en haut, de combats d'animaux et de centaures et d'images du *processus consularis*. Enfin, tout en haut, Sangallo avait dessiné les scènes d'un cortège officiel, ainsi qu'un masque de Gorgone, tout droit sortis de son imagination.

Rome, basilique de Junius Bassus : Processus consularis, *IVe s. apr. J.-C. Détail d'un aurige.*

Page ci-contre : Rome, basilique de Junius Bassus : Hylas enlevé par les nymphes, *IVe s. apr. J.-C. Détail d'une des nymphes.*

Rome, basilique de Junius Bassus : Tigre attaquant un bovin *(détail), IVe s. apr. J.-C.*

Les marqueteries conservées font partie des panneaux figuratifs. L'une des mosaïques, bordée d'une frise égyptisante, représente Hylas enlevé par les nymphes, un épisode de la légende des Argonautes : le jeune héros, fils du roi de Mysie et compagnon d'Hercule, se noya dans une source de Chios, où les nymphes, éprises de sa beauté, l'avaient attiré. Une seconde mosaïque représente le cortège d'intronisation (*processus consularis*) de Junius Bassus, monté sur un quadrige et suivi par les auriges à cheval des quatre factions du cirque. Enfin, les troisième et quatrième panneaux, qui se répondent en miroir, représentent un tigre attaquant un bovin.

L'interprétation de la basilique a suscité de vives discussions. La présence de motifs égyptiens a fait penser à une école néoplatonicienne, décorée par des artistes alexandrins. C'est en effet à Alexandrie, où avait enseigné Plotin, que se trouvait la plus importante de ces écoles. Le plan du monument montre cependant de fortes analogies avec les grandes salles d'audience de l'époque, comme la basilique de Constantin de Trèves ou la salle basilicale de la villa de Piazza Armerina, qui donneront naissance à la basilique paléochrétienne.

L'image du quadrige rappelle, pour sa part, le genre des médaillons commémoratifs, où le char et son attelage sont montrés de face. La frontalité de la représentation est ici renforcée par le fond vert en serpentine, qui renonce à tout effet de perspective.

Pages 278-279
Rome, basilique de Junius Bassus :
Processus consularis, *IV^e s. apr. J.-C.*
Le consul Junius Bassus suivi par les auriges des quatre factions du cirque.

Pages 280-281
Rome, basilique de Junius Bassus : Hylas enlevé par les nymphes, *IV^e s. apr. J.-C.*

Pages 282-283
Rome, basilique de Junius Bassus :
Tigre attaquant un bovin, *IV^e s. apr. J.-C.*

Le Grand Palais de Constantinople

Pages 286-287 : Constantinople, Grand Palais : un petit gardien d'oies.

Page ci-contre : détail.

Dans la lutte entre Licinius et Constantin, la cité grecque de Byzance favorisa le premier, qui fut vaincu en 324 apr. J.-C. Pour la punir, Constantin exila ses notables et démolit ses remparts, mais après avoir décidé d'en faire la capitale de son empire, il la reconstruisit encore plus belle. La fondation d'une « Nouvelle Rome » répondait à une double ambition : renforcer la surveillance des frontières orientales et s'éloigner de Rome pour échapper aux pressions de la vieille aristocratie conservatrice. L'ancienne Byzance prit le nom de Constantinople, et ses habitants reçurent les mêmes privilèges que les Romains. Si l'inauguration officielle eut lieu le 11 mai 330, les cérémonies durèrent près de quarante jours. Les rituels hésitaient encore entre le paganisme et le christianisme : quand la statue de Constantin fut apportée en cortège à l'hippodrome, un prêtre entonna le *Kyrie eleison* (« Seigneur, prends pitié »).

Le nouveau palais impérial était une ville dans la ville : un vaste complexe dont les édifices étaient couverts de toits en bronze doré et entourés de cours, de jardins et de terrasses panoramiques. Le *Livre des cérémonies* de l'empereur Constantin VII Porphyrogénète, qui régna de 912 à 959, constitue notre source principale sur cette fabuleuse résidence.

Le palais impérial, qui fut construit par Constantin sur des édifices antérieurs de l'époque des Sévères, subit de multiples remaniements jusqu'au Xe siècle. Les chantiers les plus importants furent entrepris sous le règne des empereurs Théodose Ier le Grand (347-395), Arcadius (395-408) et Théodose II (401-450).

Aujourd'hui, le palais abrite le musée des Mosaïques. Ses fouilles, qui commencèrent après la Seconde Guerre mondiale, mirent au jour un vaste péristyle (55,50 × 66,50 m), dont les portiques étaient revêtus de deux pavements superposés. Les mosaïques qui composaient le pavement inférieur, le plus ancien, constituent un des témoignages les plus importants sur l'art figuratif de Constantinople. Leur datation, controversée, oscille entre la fin du IVe siècle (règne de Constantin) et le milieu du VIe siècle (règne de Justinien). Leurs caractéristiques stylistiques les rapprochent des mosaïques de Syrie.

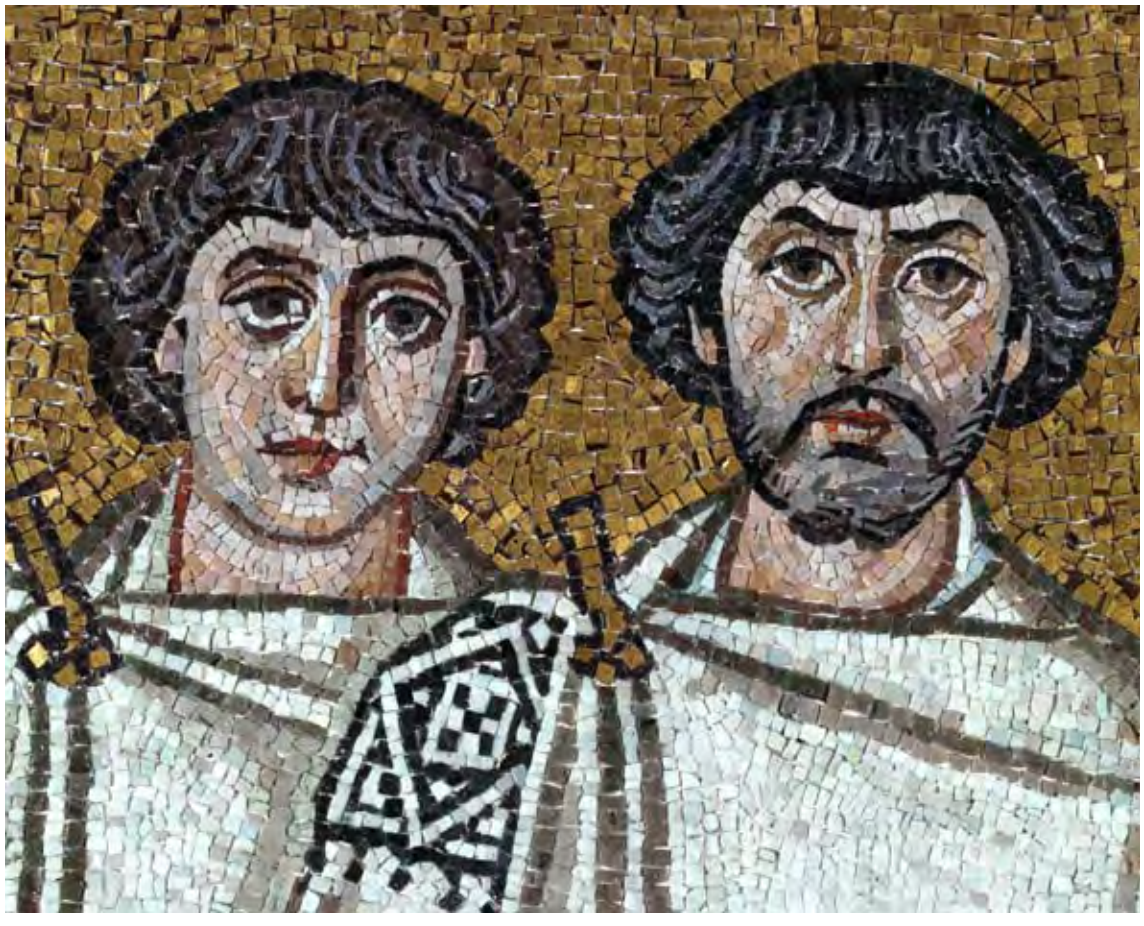
Les scènes figuratives sont comprises entre deux larges bordures, ornées de rinceaux d'acanthe et de mascarons. Les sujets polychromes, disposés sur deux registres à fond blanc, semblent indépendants les uns des autres, comme si le mosaïste était surtout préoccupé des effets décoratifs. La composition juxtapose ainsi des scènes multiples : deux enfants sur un chameau, un homme tombant d'un mulet, un paysan trayant ses chèvres, un ours dévorant un agneau, un berger portant un agneau, une chasse au tigre, un ours grimpant dans un arbre, un mascaron barbu entre des rinceaux de vigne, un chasseur glissant un lapin dans sa gibecière, un paysan cueillant des dattes, un cerf attaqué par un serpent, deux tigres dévorant une antilope, des bêtes sauvages et des animaux fantastiques.

SPIRITUALIS
ECCLESIA

La basilique San Vitale de Ravenne

La basilique San Vitale est certainement le monument le plus important de Ravenne. Financée par un certain Julianus, qui était *argentarius*, c'est-à-dire banquier, l'église fut commencée en 526 par l'évêque Ecclesius et consacrée en 547, après la conquête de la ville par les Byzantins. La mosaïque de l'abside consacre l'avènement du nouveau style venu de Byzance. Les personnages sont figés dans la même attitude hiératique, le visage tourné vers l'avant. Le fond n'est plus constitué d'un paysage naturel, mais d'une surface dorée, uniforme, qui confine à l'abstraction.

Le cycle décoratif célèbre la Loi de Dieu : aux figures d'Abraham et de Moïse répondent celles des prophètes, qui annoncent le Messie, puis des Évangélistes, qui proclament la Bonne Nouvelle. Les hiérarchies terrestres et célestes régissent la composition. Dans le cul-de-four de l'abside, surmontant les trois fenêtres, le Rédempteur siège sur le globe céleste, dans un paradis parsemé de fleurs blanches et rouges. Les deux anges qui le flanquent lui présentent saint Vital, qui reçoit la couronne du martyre, et l'évêque Ecclesius, qui offre la maquette de son église. Plus



Page ci-contre : Ravenne, basilique San Vitale (526-547 apr. J.-C.), vue de l'abside : le Christ est flanqué de deux anges qui lui présentent saint Vital (à gauche) et l'évêque Ecclesius (à droite).

Ravenne, basilique San Vitale (526-547 apr. J.-C.) : les deux dignitaires qui apparaissent à la droite de l'empereur Justinien. Le personnage barbu a parfois été identifié comme le général Bélisaire.

Ravenne, basilique San Vitale (526-547 apr. J.-C.) : les soldats de la garde impériale.

bas, à la hauteur des fenêtres, les mosaïques de l'empereur Justinien (à gauche) et de l'impératrice Théodora (à droite) se déploient sur les côtés de l'abside, dans un espace terrestre qui est celui de la cour impériale, dominant celui des plus modestes fidèles. Le couple impérial est représenté au moment où, malgré le faste du rituel, tous deux viennent s'incliner humblement devant le Seigneur pour faire don à la nouvelle église des vases liturgiques.

Derrière l'empereur, le fond de la mosaïque est constitué d'une surface dorée uniforme, affranchie de l'espace et du temps. Les portraits de Justinien et de Maximien sont la seule concession au réalisme de la tradition gréco-romaine. L'évêque Maximien, qui fut l'homme de confiance de l'empereur dans l'Italie reconquise par les Byzantins, est décrit par le chroniqueur Andreas Agnellus comme il apparaît sur la mosaïque : un homme de haute taille, le visage émacié, le crâne dégarni, les yeux bleus, « pourvu de toutes les élégances » (*et omni gratia decoratus*). L'évêque est flanqué, à sa gauche, d'un diacre portant l'Évangile et d'un sous-diacre tenant l'encensoir, et à sa droite, d'un personnage qui a parfois été identifié comme le banquier Julianus, qui finança la basilique. À la droite de l'empereur, deux dignitaires de la cour (le personnage barbu est peut-être Bélisaire) sont suivis de soldats que le monogramme

Ravenne, basilique San Vitale (526-547 apr. J.-C.) : les dames de cour de l'impératrice.

constantinien (le chrisme) de leur bouclier désigne comme des *milites Christi*. L'empereur Justinien, drapé de pourpre et la tête auréolée, porte une lourde patène d'or, destinée à l'Eucharistie.

Sur le mur opposé, l'impératrice Théodora, elle aussi auréolée, offre un calice d'or serti de pierres précieuses. Son grand manteau pourpre est brodé dans sa partie inférieure d'une scène représentant l'offrande des Rois mages. L'impératrice, parée de tous ses bijoux, est coiffée d'un diadème d'or et de perles. Précédée de deux dignitaires, elle est suivie de dames de cour, parmi lesquelles se trouvent peut-être la femme et la fille de Bélisaire. L'élégance et le raffinement de leur tenue transportent à Ravenne le faste de la cour de Byzance.

Page 293 : Ravenne, basilique San Vitale (526-547 apr. J.-C.) : un jeune dignitaire de la cour de l'impératrice.

Pages 294-295 : Ravenne, basilique San Vitale (526-547 apr. J.-C.) : l'empereur Justinien, suivi de sa cour, offre les vases liturgiques à la nouvelle église.

Pages 296-297 : Ravenne, basilique San Vitale (526-547 apr. J.-C.) : l'impératrice Théodora, suivie de sa cour, offre un calice d'or à la nouvelle église.

Pages 298-299 : Ravenne, basilique San Vitale (526-547 apr. J.-C.) : l'empereur Justinien, accompagné de l'évêque Maximien (à droite) et du banquier Julianus (au centre).

MAXIMIANVS

ΜΑΧΙΜΙΖ

La carte de Madaba

Située à une trentaine de kilomètres d'Amman, en Jordanie, Madaba se trouvait sur l'ancienne « route des Rois », la piste caravanière qui reliait Damas au port d'Aqaba, sur la mer Rouge. La ville abritait une centaine de familles arabes de religion chrétienne. C'est là que fut découverte, en 1897, dans un édifice byzantin du VI^e^ siècle, une mosaïque polychrome de quelque cinq millions de tesselles. Le pavement représentait une carte de la Terre sainte telle qu'elle devait apparaître au milieu du VI^e^ siècle : du Liban à la vallée du Nil, de la Méditerranée aux déserts orientaux. La carte racontait aux fidèles l'itinéraire suivi par les Hébreux qui, partis d'Égypte, avaient gagné le royaume de Moab, avant que Moïse ne puisse contempler la Terre promise depuis le mont Nébo.

La mosaïque s'étendait à l'origine sur 94 mètres carrés (15,6 × 6 m), mais seul un quart de cette surface est aujourd'hui conservé. Les quelque cent cinquante localités représentées sont décrites avec plus ou moins de détails selon leur importance. Jérusalem, la ville sainte, est placée au centre. Les trente-six monuments reproduits, du

Madaba, mosaïque de la Terre sainte : Jérusalem, la ville sainte, entourée de ses remparts.

Saint-Sépulcre à la porte de Damas, de l'esplanade du Temple à l'église Sainte-Anne, en donnent une image assez fidèle. La présence de la Néa, la « nouvelle » église construite par Justinien en l'an 543, a fourni un *terminus post quem* : la mosaïque est nécessairement postérieure à cette date.

Les localités mineures sont symbolisées par un groupe de maisons ou par une porte à deux tours, comme sur la *Table de Peutinger*, tandis que les sanctuaires sont représentés par une petite église. Les toponymes sont écrits en grec, mais les couleurs et les symboles varient selon la nature du lieu. Les sites bibliques, par exemple, sont inscrits en rouge, alors que les cours d'eau, les mers et les montagnes sont indiqués par des symboles de différentes couleurs. Les palmiers désignent l'oasis de Jéricho, tandis que les buissons symbolisent les rives fertiles des fleuves. On notera que les poissons du Jourdain suivent le cours du fleuve jusqu'à la mer Morte, mais inversent leur direction après avoir goûté à ses eaux salées. La mosaïque comprenait aussi un grand nombre de personnages, mais leurs visages ont été effacés par les iconoclastes.

Le Musée archéologique et les églises byzantines de Madaba conservent de splendides mosaïques des VI^e^ et VII^e^ siècles qui représentent des scènes mythologiques ou des scènes de la vie quotidienne (la chasse, la pêche, les travaux des champs).

Avec la découverte de ces mosaïques, Madaba est devenue « la Ravenne » de la Jordanie. Un projet de coopération italo-jordanien a permis la création d'une école de mosaïque, qui forme de futurs artisans restaurateurs.

Reproduction de la mosaïque de la Terre sainte : vue d'ensemble. On peut observer Jérusalem sur la pointe en bas. Vérone, collection privée.

Bibliographie thématique

Les publications consacrées à la mosaïque antique sont particulièrement nombreuses. L'excellente bibliographie qu'ont établie K. M. D. DUNBABIN, R. FARIOLI CAMPANATI, F. BISCONTI et D. MAZZOLENI pour l'*Enciclopedia dell'Arte Antica* (suppl. 2, vol. 3, Rome, 1995, p. 805-827, à l'article « Mosaico ») réunit les principales études qui ont été publiées sur le sujet jusqu'en 1995. La création, à Paris, au début des années 1960, de l'*Association internationale pour l'étude de la mosaïque antique* (AIEMA) a marqué un tournant important dans l'histoire de la recherche. Parmi ses « filiales » locales, l'une des plus actives est la section italienne : l'*Associazione Internazionale per lo Studio e la Conservazione del Mosaico* (AISCOM), fondée en 1993. Par leurs activités (l'organisation régulière de colloques, l'édition de bulletins bibliographiques), ces institutions ont favorisé les échanges et contribué grandement à la diffusion de l'information parmi les chercheurs. La publication de corpus régionaux, des fouilles archéologiques et des catalogues des diverses collections ont aussi permis d'élargir le cadre de la recherche. Nous avons pris ici le parti de citer quelques-uns de ces travaux en privilégiant surtout ceux qui ont trait aux décors mentionnés dans le présent ouvrage.

Algérie
S. FERDI, *Corpus des mosaïques de Cherchel*, Paris, CNRS, 2005.

Allemagne
K. PARLASCA, *Die römischen Mosaiken in Deutschland*, Berlin, 1959.

Autriche
W. JOBST, *Antike Mosaikkunst in Österreich*, Vienne, 1985.

Chypre
C. KONDOLEON, *Domestic and Divine. Roman Mosaics in the House of Dionysos*, Londres, 1995.
D. MICHAELIDES, *Cypriot Mosaics*, Nicosie, 1992.

Espagne
DIVERS AUTEURS, *Corpus de mosaicos de España*, Madrid (plusieurs vol. publiés à partir de 1978).

France
DIVERS AUTEURS, *Recueil général des mosaïques de la Gaule*, Paris (plusieurs volumes publiés à partir de 1957 ; suppléments à la revue *Gallia*).

Grande-Bretagne
R. LING, *Roman Mosaics in fourth Century Britain*, « Apollo 413 », 1996, p. 16-22.
D. S. NEAL et S. R. COSH, *The Roman Mosaics of Britain*, vol. 1-2, Londres, 2002-2006 (vol. 3-4 en préparation).
A. RAINEY, *Mosaics in Roman Britain*, New Abbot, 1973.

Grèce
G. HELLENKEMPER SALIES, *Römische Mosaiken in Griechenland*, « Bonner Jahrbücher » 86, 1986, p. 241-284.
S. E. WAYWELL, *Roman mosaics in Greece*, « American Journal of Archaeology » 83, 1979, p. 293-321.

Cenchrées
L. IBRAHIM, R. SCRANTON et R. BRILL, *Kenchreai. Eastern Port of Corinth*, vol. 2, Leyde, 1976.
R. L. SCRANTON, *Glass Pictures from the Sea. The Cenchreai Expedition*, « Archaeology » 20, 1967, p. 163-173.

Érétrie
P. DUCREY, *Eretria. A Guide to the House with the Mosaics*, Athènes, 1998.
I. METZGER et P. DUCREY, *The House of the Mosaics at Eretria*, « Archaeology » 32, 1979, p. 34-42.

Hongrie
A. KISS, *Roman Mosaics in Hungary*, Budapest, 1973.

Israël
R. et A. OVADIAH, *Mosaic Pavements in Israel*, Rome, 1987.

Italie
DIVERS AUTEURS, *Mosaici Antichi in Italia*, Rome (plusieurs volumes publiés à partir de 1967).

Vérone
F. RINALDI (préfaces de F. GUIDOBALDI, G. CAVALIERI MANASSE et F. GHEDINI), *Mosaici antichi in Italia : Verona*, Rome, 2005.

Jordanie
M. PICCIRILLO, *I mosaici di Giordania*, Rome, 1986.
M. PICCIRILLO, *The Mosaics of Jordan*, Amman, 1993.

Suisse
V. von GONZENBACH, *Die römischen Mosaiken der Schweiz*, Bâle, 1961.

Syrie
J. BALTY, *Mosaïques antiques de Syrie,* Bruxelles, Musées royaux d'art et d'histoire, 1977.

Tunisie
DIVERS AUTEURS, *Corpus des mosaïques de Tunisie,* Tunis, Institut national du patrimoine (plusieurs vol. publiés à partir de 1973).
DIVERS AUTEURS, « Mosaïque romaine. L'âge d'or de l'école d'Afrique », *Dossiers d'Archéologie* 31, 1978.
F. BÉJAOUI, M. FANTAR et F. GHEDINI, *I mosaici romani di Tunisia,* Milan, 1995.
A. BEN ABED-BEN KHADER, E. de BALANDA et A. URIBE ECHEVERRIA, *Image de pierre. La Tunisie en mosaïque,* Paris, Ars Latina, 2002.
K. DUNBABIN, *Roman Mosaics in North-Africa. Studies in Iconography and Patronage,* Oxford, 1978.
M. H. FANTAR *et al.*, *La Mosaïque en Tunisie,* Paris-Tunis, CNRS/Éditions de la Méditerranée, 1994.
G. FRADIER, *Mosaïques romaines de Tunisie*, Tunis, 1989, rééd. Cérès, 1994.

Turquie
F. CIMOK, *Mosaics in Istanbul,* Istanbul, 2005.
W. JOBST, *Römische Mosaiken aus Ephesos*, I. *Die Hanghäuser des Embolos,* Vienne, 1977.
E. RIFAT, *Belkıs Zeugma and its Mosaics*, Istanbul, 2007.

Ouvrages généraux
B. ANDREAE, *Antike Bildmosaiken*, Mayence, 2003.
B. BANDINI, *Alla luce del mosaico*, Ravenne, 1987.
F. BARATTE, *Catalogue des mosaïques romaines et paléochrétiennes du musée du Louvre*, Paris, RMN, 1978.
C. BERTELLI (sous la dir. de), *Il mosaico*, Milan, 1988 [version française : *Les Mosaïques*, trad. de l'italien par R. de Merleymont, Paris, Bordas, 1989].
M. E. BLAKE, *The Pavements of the Roman Buildings of the Republic and Early Empire*, « Memoirs American Academy at Rome » (MAAR) 8, 1930.
M. CHEEK, *Il libro del mosaico*, Novare, 2000.
K. M. D. DUNBABIN, *Mosaics of the Greek and Roman World*, Cambridge, 1999.
F. GHEDINI, *Il mosaico greco e romano*, « Archeo », vol. 62 (1990), p. 58-107.
H. LAVAGNE, *Il mosaico attraverso i secoli*, Ravenne, 1988.
D. LEVI, article « Mosaico » de l'*Enciclopedia dell'Arte Antica*, vol. 5, Rome, 1963, p. 209-239.
R. LING, *Ancient Mosaics*, Londres, 1998.
M. L. MORRICONE MATINI, article « Mosaico » de l'*Enciclopedia dell'Arte Antica*, suppl., Rome, 1970, p. 505 et suiv.
F. ROSSI, *La pittura di pietra*, Florence, 2002 [version française : *La Mosaïque, peinture de pierre*, Lausanne, Bibliothèque des Arts, 1971]
H. STERN et G. CHARLES-PICARD, *La Mosaïque gréco-romaine*, Actes du [Ier] Colloque international sur la mosaïque gréco-romaine (1963), Paris, CNRS, 1965.

Introduction
DIVERS AUTEURS, *Picasso e il Mediterraneo*, cat. exp. de Rome (Villa Médicis 27.XI.1982-13.II.1983), Rome, 1982, p. 119-122.
M. BIGNARDI, M. L. BORRÀS et L. FIORLETTA (sous la dir. de), *Picasso. La seduzione del classico*, Milan, 2005.
C. KNIGHT, *La torre di Clavel. Un romanzo*, Capri, 1999 [voir en particulier les p. 145-157 avec les photos de Picasso et Massine].
G. UCELLI, *Le navi di Nemi*, Rome, 1950, p. 225-231.
J. THIMME (sous la dir. de), *Picasso und die Antike,* Karlsruhe, 1974 [en particulier les figures des p. 1 et 23 et suiv.].

L'étymologie
M. GUARDUCCI, *Epigrafia Greca*, vol. 1, Rome, p. 462 et suiv. et vol. 3, Rome, 1974, p. 440, note 1.
G. LUGLI, *Nymphaea sive musaea*, in : *Atti del IV Congresso di Studi Romani,* 1938, p. 155-168.

La technique
E. R. CALEY, *Analysis of glass tesserae*, « Isis. International Review for the History of Science » 38 (1948).
J. CHAVARRIA, *Arte e tecnica del mosaico*, Trezzano sul Naviglio (Milan), 2004.
J. CROUS et D. PIZZOL, *Mosaico. Tecniche, materiali, realizzazioni,* Colognola ai Colli (Vérone), 2004 [version française : *La Mosaïque,* Paris, éd. Place des Victoires, 2006].
K. DUNBABIN, Technique and Materials of hellenistic Mosaics, « American Journal of Archaeology » 83 (1979), p. 265-277.
M. FARNETI, *Glossario tecnico-storico del mosaico*, Ravenne, 1993.
I. FIORENTINI RONCUZZI, *Il mosaico. Materiali e tecniche dalle origini ad oggi,* Ravenne, 1984.
P. FISCHER, *Das Mosaik. Entwicklung, Technik, Eigenart,* Vienne, 1969.
H. LAVAGNE, « Le Nymphée au Polyphème de la Domus Aurea », *Mélanges d'Archéologie et d'Histoire* (MEFRA) 82 (1970), p. 673-721 (sur l'utilisation de la feuille d'or).
M. GRIMALDI, *Saggi stratigrafici nel giardino della Casa di Marco Fabio Rufo*, in : P. G. GUZZO et M. P. GUIDOBALDI (sous la dir. de), *Nuove Ricerche Archeologiche nell'Area Vesuviana,* Atti del Convegno Internazionale (Rome, Palazzo Venezia 1-3.II. 2007), Rome, 2007, p. 298-302, ill. 8 (sinopie sous la mosaïque à méandres du IIe style).
R. LING, *Against the reverse technique*, in : P. JOHNSON, R. LING et D. J. SMITH (sous la dir. de), *Fifth International Colloquium on Ancient Mosaics. Bath 5-12.IX.1987*, « Journal of Roman Archaeology. Supplementary Series » 9 (1994), p. 77-88.
D. S. NEEL, *Floor Mosaics,* in : D. STRONG et D. BROWN (sous la dir. de), *Roman Crafts*, Londres, 1976, p. 241-252.
K. M. PHILLIPS, *Subject and Technique in Hellenistic-Roman Mosaics. A Ganimede Mosaic in Sicily*, « Art Bulletin » 42, (1960), p. 243-262.
C. ROBOTTI, *Una sinopia musiva pavimentale a Stabia*, « Bollettino d'Arte » 58 (1973), p. 42-44.
D. STRONG et D. BROWN (sous la dir. de), *Roman Crafts,* Londres, 1976.

F. B. SEAR, *Roman Wall and Vault Mosaics*, « Römische Mitteilungen », suppl. n° 13, Mayence, 1977, p. 231-240.

Auteurs latins
Pline L'Ancien
A. CORSO (éd. établie, trad. et commentée sous la dir. de), Plinio. Storia Naturale, Turin, 1988.
Pline l'Ancien, Histoire naturelle, trad. française de J. André, A. Ernoult *et al.*, Paris, Belles Lettres, à partir de 1951.
Vitruve
C. FENSTERBUSCH (sous la dir. de), *Vitruvii Architectura libri decem* ; réimp. Darmstadt, 1976.
S. FERRI (sous la dir. de), *Vitruvio Pollione. Architettura (libri I-VII)*, Milan, 2002 (choix de textes).
P. GROS (sous la dir. de), *Vitruvio. De architectura*, Turin, 1997 [version française : *Vitruve, De l'architecture*, trad. L. Callebat et Ph. Fleury, Paris, Belles Lettres, 1990].
I. ROWLAND et TH. N. HOWE, *Vitruvius. Ten Books on Architecture*, Cambridge 1999.

Typologies
A. BALIL, *Estudios sobre mosaicos romanos, vol. 4 : Emblemata*, « Studia Archaeologica » 39 (1976), p. 5-27.
J. R. CLARKE, *Roman black and white figural mosaics*, New York, 1979.
M. DONDERER, *Die antiken Pavimenttypen und ihre Benennung aus Plinius N. H.*, « Römische Mitteilungen » 102 (1987), p. 365-377.
C. FIORI, N. TOLIS et P. CANESTRINI, *Mosaici a ciottoli. Capolavori e declino dell'arte musiva più antica da Pella a Delos*, Ravenne, 2003.
F. GUIDOBALDI (sous la dir. de), *Sectilia pavimenta di Villa Adriana*, Rome, 1994.
M. L. MORRICONE MATINI, *Mosaici Antichi in Italia. Studi Monografici*, vol. 1 : *I pavimento di signino repubblicani di Roma e dintorni*, Rome, 1971 (minutieux inventaire et analyse des *signini* et *scutulati*).
M. L. MORRICONE MATINI, *Scutulata pavimenta*, Rome, 1980.
D. SALZMANN, *Untersuchungen zu den antiken Kieselmosaiken von den Anfängen bis zum Beginn der Tesseratechnik*, « Archäologische Forschungen » 10, Berlin, 1982.
R. VOLLKOMMER, *Zum Ursprung des opus tessellatum*, in : « Akten des 13. Internationalen Kongresses für Klassische Archäologie », Mayence, 1990, p. 571-572.
K. WERNER, *Mosaiken aus Rom. Polichrome Mosaikpavimente und emblemata aus Rom und Umgebung*, vol. 1-2, Würzburg, 1994.
R. C. WESTGATE, « *Pavimenta atque emblemata vermiculata* ». *Regional styles in Hellenistic Mosaic and the first Mosaics at Pompeii*, « American Journal of Archaeology » 204 (2000), p. 255-275.

Mosaïstes
I. CALABI LIMENTANI, article « Musivarius », in : *Enciclopedia dell'Arte Antica*, vol. 5, Rome, 1963, p. 297-300.
M. DONDERER, *Die Mosaizisten der Antike und ihre wirtschaftliche und soziale Stellung. Eine Quellenstudie* (Erlanger Forschungen n° 48), Erlangen, 1989.
M. DONDERER, *Die Mosaizisten der Antike II. Epigraphische Quellen. Neufunde und Nachträge* (Erlanger Forschungen n° 116), Erlangen, 2008.
M. GUARDUCCI, *Epigrafi di artisti. Musaici*, in : *Epigrafia Greca*, vol. 3, Rome, 1974, p. 440-455.
J. M. C. TOYNBEE, *Some notes on Artists in the Roman World*, Bruxelles, 1951.

Datations
A. DE SIMONE, *Una data consolare in un pavimento a Pompei*, in : *Atti del VII Colloquio dell'Associazione Italiana per lo Studio e la Conservazione del Mosaico (AISCOM), Pompei 22-25.III. 2000*, p. 247-254.
M. DONDERER, *Münzen als Bauopfer in römischen Privathäusern*, « Bonner Jahrbücher » 184, 1984, p. 177-187.
A. VARONE, *Un nuovo pavimento musivo pompeiano in corso di restauro al momento dell'eruzione vesuviana del 79 d. C.*, in : *Atti del VII Colloquio dell'Associazione Italiana per lo Studio e la Conservazione del Mosaico (AISCOM), Bordighera 6-10.XII.1995*, Bordighera 1996, p. 681-694.

Ateliers et répertoires
J. CLARKE, *Mosaic Workshops at Pompeii and Ostia Antica*, in : P. JOHNSON, R. LING et D. J. SMITH (sous la dir. de), *Fifth International Colloquium on Ancient Mosaics. Bath 5-12.IX.1987*, « Journal of Roman Archaeology, Supplementary Series » 9 (1994), p. 89-102.
M. DONDERER, *Und es gab sie doch ! Ein neuer Papyrus und das Zeugnis der Mosaiken belegen die Verwendung antiker Musterbücher*, « Antike Welt » 36 (2005), p. 59-68.
M. DONDERER, *Antike Musterbücher und (k)ein Ende. Ein neuer Papyrus und die Aussage der Mosaiken*, « Musiva et Sectilia », 2-3 (2006), p. 81-113.
P. OLIVANTI, *Bottega di mosaicista*, in : M. DE NUCCIO et L. UNGARO (sous la dir. de), *I marmi colorati della Roma Imperiale*, Venise, 2002, p. 497-498, notice n° 223 (relief avec atelier de mosaïstes).
M. PAGANO, *I primi anni degli scavi di Ercolano, Pompei e Stabiae. Raccolta e studio di documenti e disegni inediti*, Rome, 2005 [p. 69 et note 41 : rapport de Roque Joachim de Alcubierre, daté du 24 mars 1746, sur la découverte à Herculanum d'un panier plein de tesselles].
U. PAPPALARDO, *Il fregio con eroti fra girali nella Sala dei Misteri a Pompei*, « Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts » 97 (1982), p. 251-280 [voir en particulier p. 275-280].
U. PAPPALARDO, *Pitture rubate a Pompei : regio I, ins. 3, nr. 25*, « Rivista Studi Pompeiani » 1, 1987, p. 37-50 [voir en particulier p. 46-47].
S. SETTIS et C. GALLAZZI (sous la dir. de), *Il papiro di Artemidoro. Voci e sguardi dall'Egitto greco-romano*, Milan, 2006 ; avis contraire : L. CANFORA *et al.*, *Il papiro di Artemidoro*, Rome-Bari 2008 (il s'agirait d'un faux du XIX^e^ siècle).

Mosaïques et tentures
E. SIMON, *Meleager und Atalante. Ein spätantiker Wandbehang* (Monographien der Abegg-Stiftung n° 4) Berne, 1970.

D. WILLERS, *Der Dionysos-Behang der Abegg-Stiftung/La Tenture de Dionysos de la Fondation Abegg*, Riggisberg, 1987.

Mosaïques et architectures
J. R. CLARKE, *Kinesthetic Address and the Influence of Architecture on Mosaic Composition in three Hadrianic Bath Complexes at Ostia Antica*, « Architectura » 5, 1 (1975), p. 1-17.
J. R. CLARKE, « Relationships between Floor, Wall, and Ceiling Decoration at Rome and Ostia Antica : Some Case Studies », *Bulletin de l'Association internationale pour l'étude de la mosaïque antique* 10 (1985), p. 93-103.
J. R. CLARKE, *Notes on the Coordination of Wall, Floor and Ceiling Decoration in the Houses of Roman Italy, 100 BCE-235 CE*, in : M. ARONBERG LAVIN (sous la dir. de), *Essays Honoring Irving Lavin on his Sixtieth Birthday*, New York (Italica Press) 1990, p. 1-29.
J. R. CLARKE, *The Houses of Roman Italy, 100 B.C.-A.D. 250. Ritual, Space and Decoration*, Berkeley, 1991.
D. CORLÀITA SCAGLIARINI, *Spazio e decorazione nella pittura pompeiana*, « Palladio » 23-25 (1974-1976), p. 3-44.
K. RONCZEWSKI, *Gewölbeschmuck im römischen Altertum*, Berlin, 1903.

Mosaïques murales
F. B. SEAR, *Roman Wall and Vault Mosaics, Römische Mitteilungen*, suppl. n° 13, Mayence, 1977.

Les représentations
B. ANDREAE, *Antike Bildmosaiken*, Mayence, 2003, p. 255 (les « Sept Sages » de la mosaïque de Naples symboliseraient les sept Arts libéraux).
J. R. CLARKE, *Form, Function, and Meaning of Symplegmata in Pompeian Mosaics. The Case for the Domestication of Sex*, in : M. ENNAIFER (sous la dir. de), *Actes du VII^e Colloque international pour l'étude de la mosaïque antique* (Tunis 3-7. X.1994), Tunis, 1999, p. 721-725.
K. GEYSER, *Il mosaico dei filosofi di Napoli. Una raffigurazione dell'Accademia Platonica*, « Studi Filosofici » 2 (1979), p. 1-60.
U. PAPPALARDO, « Il ritratto romano dipinto », *Quaderni di Studi Pompeiani* 1, 2007, p. 11-18, plus particulièrement la p. 12.

Pella
H. FOGENBECK, *Griechische Mosaiken aus der antiken Pella*, « Antike Welt » 12, 1981, p. 13-16.
Ph. PETSAS, *Pella*, Lund, 1964.
Ph. PETSAS, « Mosaics from Pella », in : *La Mosaïque gréco-romaine*, Paris, 1965, p. 41-56.

Alexandrie
A. ADRIANI, *La tomba di Alessandro : realtà, ipotesi, fantasie*, sous la dir. de N. BONACASA et P. MINA, Rome, 2000.
B. ANDREAE, *Antike Bildmosaiken*, Mayence, 2003, p. 30-40.
L. CANFORA, *La biblioteca scomparsa*, Palerme, 1986.
G. CAVALLO (sous la dir. de), *Le biblioteche nel mondo antico e medievale*, Rome-Bari, 1988.
G. GRIMM, *Alexandria. Die erste Königsstadt der hellenistischen Welt*, Mayence, 1998.
M. PFROMMER, *Königinnen vom Nil*, Mayence, 2002.

Pergame
Sosos
A. d'AGLIANO, *Tazza con piattino*, in : A. d'AGLIANO et L. MELEGATI (sous la dir. de), *Ricordi dell'Antico*, cat. exp. Rome (7 mars-8 juin 2008), Cinisello Balsamo (Milan), 2008, p. 261.
M. DONDERER, *Das kapitolinische Taubenmosaik. Original des Sosos ?*, « Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Römische Abteilung », 98, 1991, p. 189-197 (avec bibliographie ; la mosaïque de la Villa Adriana serait la mosaïque originale de Sosos).
H. MEYER, *Zu neueren Deutungen von* asaroton oikos *und kapitolinischem Taubenmosaik*, « Archäologischer Anzeiger » 1977, p. 104-110.
E. MOORMANN, *Ein neues Fragment des Taubenmosaiks aus der Hadriansvilla in Tivoli*, « Archäologischer Anzeiger » 1987, p. 153-158.
P. MORENO, article « Sosos », in *Enciclopedia dell'Arte Antica*, Rome, 1966, vol. VII, p. 413-415.
K. PARLASCA, *Das pergamenische Taubenmosaik und der sogennante Nestor-Becher*, « Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts », 78 (1963), p. 256-293 (avec mention de toutes les mosaïques de même sujet).
E. PERNICE, *Die hellenistische Kunst in Pompeji. Pavimente und figürliche Mosaiken*, vol. 6, Berlin, 1938, p. 165-166.
M. RENARD et W. DEONNA, *Croyances et superstitions de table dans la Rome antique*, Bruxelles, Latomus, 1961 (approche historico-religieuse).
V. SAMPAOLO, *Romana Pictura. La pittura romana dalle origini all'età bizantina*, cat. exp. Rimini (28.III-30.VIII.1998), p. 319, n° 161 (mosaïque de Santa Maria Capua Vetere).
V. SAMPAOLO, *La Casa delle Colombe a Mosaico*, in : *Pompei. Pitture e Mosaici*, vol. 8, Rome, 1998, p. 264-290.
S. WITTWER, *Teiera*, in : A. d'AGLIANO et L. MELEGATI (sous la dir. de), *Ricordi dell'Antico*, cat. exp. Rome (7.III-8. VI.2008), Cinisello Balsamo (Milan), 2008, p. 267.

Héphaistion
DIVERS AUTEURS, *Altertümer von Pergamon*, vol. 5, 1 : *Die Paläste der Hochburg*, Berlin-Leipzig, 1930, p. 53 et suiv.
Ch. BÖRKER, *Neuattisches und Pergamenisches an der Ara Pacis-Ranken*, « Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts » 88 (1973), p. 283 et suiv. [datation arbitraire au règne d'Auguste].
I. KRISELEIT, *Antike Mosaiken. Aus den Beständen der Antikensammlung im Pergamonmuseum*, Berlin, 1985.
U. PAPPALARDO, *Il fregio con eroti fra girali nella Sala dei Misteri a Pompei*, « Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts » 97 (1982), p. 251-280, voir en part. p. 275-280 [datation à la période hellénistique].
E. ROHDE, *Pergamon. Burgberg und Altar*, Berlin, 1982, p. 45 et suiv., ill. 27-32.

Délos

I. BALDASSARE, *Mosaici ellenistici a Cirene e a Delo. Rapporti e differenze,* « Quaderni di Archeologia della Libia » 8 (1976), p. 193-221.
Ph. BRUNEAU, *Mosaïques de Délos, Exploration archéologique de Délos* [École française d'Athènes], fasc. 29, Paris, E. de Boccard, 1973.
J. CHAMONARD, *Les Mosaïques de la maison des Masques. Exploration archéologique de Délos* [École française d'Athènes], fasc. 14, Paris, E. de Boccard, 1933.
H. JOYCE, *Form, function and technique in the pavements of Delos and Pompeii*, « American Journal of Archaeology » 83 (1979), p. 253-263.
P. G. P. MEYBOOM, *A Mosaic Portrait at Delos ?,* « Bulletin Antieke Beschaving » [BABesch], 54 (1979), p. 111-115.

Préneste (Palestrina)

Mosaïque nilotique

F. COARELLI, « La pompé di Tolomeo Filadelfo e il mosaico nilotico di Palestrina », in : *Revixit Ars*, Rome, 1996, p. 101-137 (datation : fin du IIe s. av. J.-C.).
G. GULLINI et F. FASOLO, *Il Santuario della Fortuna Primigenia a Palestrina*, Rome, 1953 [datation à l'époque de Sylla].
G. GULLINI, *I mosaici di Palestrina*, Rome, 1956.
P. G. P. MEYBOOM, *The Nile Mosaic of Palestrina. Early Evidence of Egyptian religion in Italy,* Leyde, 1995.
K. SCHEFOLD, *Zur hellenistischen Theologie Alexandrias*, in *Wort und Bild*, Mayence, 1975, p. 105-109.
A. STEINMEYER-SCHAREIKA, *Das Nilmosaik von Palestrina und eine ptolemäische Expedition nach Äthiopien,* Bonn, 1978.
H. WHITEHOUSE, *The Dal Pozzo Copies of the Palestrina Mosaic*, British Archaeological Reports, suppl. n° 12, 1976.
H. WHITEHOUSE, *Drawings and Prints in the Royal Library at Windsor Castle. Ancient Mosaics and Wallpaintings. The Paper Museum of Cassiano Dal Pozzo,* Londres, 2001.

La grotte des Sorts

B. ANDREAE, *Antike Bildmosaiken,* Mayence, 2003, p. 127-139 [la grotte serait un nymphée ; la mosaïque est ici rapprochée de la « mosaïque aux poissons » provenant de Saint-Laurent-à-Panisperna, aujourd'hui conservée au Museo della Centrale Montemartini, Rome].
F. COARELLI (sous la dir. de), *Studi su Praeneste,* Pérouse, 1978 [voir en particulier : A. DEGRASSI, *Epigraphica IV,* p. 147-177, pl. I-III ; P. MINGAZZINI, *Note di topografia prenestina. L'ubicazione dell'Antro delle Sorti*, p. 211-217].
F. COARELLI, *I santuari del Lazio in età repubblicana,* Rome, 1987, p. 35-84.
S. GATTI et N. AGNOLI, *Palestrina. Santuario della Fortuna Primigenia e Museo Archeologico Prenestino,* Rome, 2001.
G. GULLINI, *Architettura italica ed ellenismo alessandrino,* in : N. BONACASA et A. DI VITA (sous la dir. de), *Alessandria e il mondo ellenistico-romano. Studi in onore di Achille Adriani,* Rome, 1992, p. 527-592 (la mosaïque aurait été découverte dans la grande salle à abside où fut mise au jour la mosaïque nilotique).

Pompéi et les cités vésuviennes

Pompéi

DIVERS AUTEURS, *Pompei. Pitture e Mosaici,* suppl. à *L'Enciclopedia dell'Arte Antica Classica e Orientale*, vol. 1-9 Rome, 1990-2003.
S. DE CARO, *Museo Archeologico Nazionale di Napoli. I mosaici. La Casa del Fauno,* Naples, 2001.
M. DE VOS, *Pavimenti e mosaici*, in F. Zevi (sous la dir. de), *Pompei 79*, Naples, 1979, p. 161-176.
M. P. GUIDOBALDI et C. CICIRELLI, *Pavimenti e mosaici nella Villa dei Misteri di Pompei,* Naples, 2000.
P. MEYBOOM, *I mosaici pompeiani con figure di pesci*, in « Mededelingen van het Nederlands Instituut te Rome », 39, 1977.
E. PERNICE, *Die hellenistiche Kunst in Pompeji,* vol. 6 : *Pavimente und figürliche Mosaiken,* Berlin, 1938.
V. SAMPAOLO, *I mosaici,* in : *Le Collezioni del Museo Archeologico Nazionale di Napoli,* vol. 1, Rome, 1986, p. 29 et suiv.

Maison du Faune

J. R. CLARKE, *Form, Function and Meaning of Symplegmata in Pompeian Mosaics. The Case for the Domestication of Sex*, in : M. ENNAIFER (sous la dir. de), *Actes du VIIe Colloque international pour l'étude de la mosaïque antique (Tunis 3-7. X.1994),* Tunis, 1999, p. 721-725.
A. FABER et A. HOFFMANN, *Die Casa del Fauno in Pompeji (VI 12), Part I : Stratigraphische Befunde der Ausgrabungen in den Jahren 1961 bis 1963 und bauhistorische Analyse,* Wiesbaden, 2009.
K. SCHEFOLD, *Spuren alexandrinischer Theologie in römischen Wandmalereien*, in *Wort und Bild*, Mayence, 1975, p. 111-119 [voir en particulier p. 117].
F. ZEVI, *La Casa del Fauno*, in : P. G. GUZZO, S. DE CARO, A. D'AMBROSIO et M. R. BORRIELLO (sous la dir. de), *Pompei. Abitare sotto il Vesuvio,* cat. exp. de Ferrare (19.IX.1996-11. IV.1997), Ferrare, 1996, p. 37-47.
F. ZEVI, *I mosaici della Casa del Fauno a Pompei,* Naples, 1998 (avec de précieux clichés en couleurs).
F. ZEVI, *Pompei. « Casa del Fauno »,* in *Studi sull'Italia dei Sanniti*, Milan, 2000, p. 118-137.

La « mosaïque d'Alexandre »

B. ANDREAE, *Das Alexandermosaik aus Pompeii,* Recklinghausen, 1977.
A. CATALANO, F. TRAVAGLINI et P. M. VENERI, *Memoria sul ristauro della casa detta del Fauno in Pompei Ö presentato alla Reale Accademia Ercolanese*, Naples, 1855.
A. COHEN, *The Alexander Mosaic. Stories of Victory and Defeat,* Cambridge, 1997.
M. DONDERER, *Das pompejanische Alexandermosaik. Ein östliches Importstück ?,* in : *Das antike Rom und der Osten. Festschrift Klaus Parlasca zum 65. Geburtstag* (Erlanger Forschungen, série A, vol. 56), Erlangen 1990, p. 19-31, pl. 3-12 [original grec importé].
W. EHRHARDT, *Das Alexandermosaik oder : Wie authentisch muß eine historische Darstellung sein ?,* « Mitteilungen des deutschen Archaeologischen Instituts », 114 (2008), p. 215-269.

H. FUHRMANN, *Philoxenos von Eretria,* Göttingen, 1931 [œuvre locale].
T. HÖLSCHER, *Griechische Historienbilder des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr.*, Würzburg, 1973, p. 122-169 [« honneur aux vaincus »].
R. KAPPLER, *Marco Polo. Le devisement du monde,* Paris, Imprimerie nationale, 2004.
C. NYLANDER, *Il milite ignoto. Un problema nel Mosaico di Alessando*, in : *La Regione Sotterrata dal Vesuvio. Studi e Prospettive. Atti del Convegno 1979,* Naples, 1982, p. 689-695 [œuvre peut-être conçue dans l'espace gréco-iranien].
C. NYLANDER, *The Standard of the Great King,* « Opuscula Romana » 14, 1983, p. 19-37 (bataille de Gaugamèles).
M. PFROMMER, *Untersuchungen zur Chronologie und Komposition des Alexandermosaiks auf antiquarischer Grundlage*, Mayence, 1998.
P. MORENO, *Apelle. La Battaglia di Alessandro*, Milan, 2000 [version française : *Apelle. La bataille d'Alexandre*, trad. de l'italien par B. Arnal, Milan-Paris, Skira, 2001].
F. ZEVI, *La Casa del Fauno*, in : P. G. GUZZO, S. DE CARO, A. D'AMBROSIO et M. R. BORRIELLO (sous la dir. de), *Pompei. Abitare sotto il Vesuvio,* cat. exp. de Ferrare (19.IX.1996-11.IV.1997), Ferrare, 1996, p. 37-47, pl. 7-8 [œuvre de la période samnite].
F. ZEVI, *I mosaici della Casa del Fauno a Pompei,* Naples, 1998 [avec de précieux clichés en couleurs].

Mosaïque aux poissons

C. BELZ, *Marine Genre Mosaic Pavements of Roman North Africa* (thèse Univ. de Californie), Los Angeles (Ann Arbor University, Microfilms), 1978.
L. CAPALDO et U. MONCHARMONT, *Animali di ambiente marino in due mosaici pompeiani,* « Rivista di Studi Pompeiani » 3 (1989), p. 53-68.
O. LONGO, F. GIRETTI et E. RENNA, *Aquatilia. Animali di ambiente acquatico nella storia della scienza,* Naples, 1995.
P. G. P. MEYBOOM, *I mosaici pompeiani con figure di pesci,* « Mededelingen van het Nederlands Instituut te Rome » 39, n.s. 4, 1977, p. 49-93, pl. 16-57.
E. PERNICE, *Die hellenistische Kunst in Pompeji. Pavimente und figürliche Mosaiken,* vol. 6, Berlin, 1938.

Les cités vésuviennes

Villa de Cicéron

L'édifice

R. CIARDIELLO, *La Villa di Cicerone a Pompei : uno scavo del Settecento riesaminato alla luce dei sistemi decorativi integrati*, in *Atti del X Convegno Internazionale dell'Associazione Internazionale per la Pittura Antica (AIPMA),* Naples, à paraître.
L. GARCIA y GARCIA, *Il Pompeianum di Cicerone e una villa di Pompei,* « Opuscola Pompeiana » 9, 1999, p. 1-34.

Les mosaïques

B. ANDREAE, *Antike Bildmosaiken*, Mayence, 2003, p. 219 et suiv., ill. 218 et 220.
M. BIEBER et G. RODENWALDT, *Die Mosaiken des Dioskourides von Samos,* « Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts » 26, 1911, p. 1-22, fig. 1-2.
A. K. H. SIMON, *Comicae Tabellae*, 1938, p. 14-16, n° 8 et p. 20-24, n° 10.
J. J. WINCKELMANN, *Geschichte der Kunst*, 1764, Livre XII, 1 p. 9-11 [version française : *Histoire de l'art dans l'Antiquité,* trad. de l'allemand par D. Tassel, Paris, LGF, 2005].

Mosaïque des musiciens

S. DE CARO, *I mosaici, La Casa del Fauno,* Naples, 2001, p. 14-15.
U. PAPPALARDO et D. BORRELLI, *Teatri greci e romani,* Vérone, 2007, p. 198.
V. SAMPAOLO, *I mosaici*, in : DIVERS AUTEURS, *Le Collezioni del Museo Nazionale di Napoli (a cura dell'Archivio Pedicini),* Naples, 1986, p. 116-117, cat. n° 1 (inv. 9985).

Mosaïque des sorcières

S. DE CARO, *Il Museo Archeologico Nazionale di Napoli,* Naples, 1999, p. 141.
S. DE CARO, *I mosaici, La Casa del Fauno,* Naples, 2001, p. 14-15.
M. GIGANTE, *Civiltà delle forme letterarie nell'antica Pompei,* Naples, 1979, p. 138-140.
U. PAPPALARDO et D. BORRELLI, *Teatri greci e romani,* Vérone, 2007, p. 197-198.
V. SAMPAOLO, *I mosaici*, in : DIVERS AUTEURS, *Le Collezioni del Museo Nazionale di Napoli (a cura dell'Archivio Pedicini),* Naples, 1986, p. 116-117, cat. n° 2 (inv. 9987).

Mosaïques de Mytilène

S. CHARITONIDIS, L. KAHIL et R. GINOUVÈS, *Les Mosaïques de la maison du Ménandre à Mytilène,* Berne, 1970 [voir en part. 41-44, 46-50].
D. STEFANOU, « *Die Menander-Mosaiken von Mytilene. Ein Pagans Glaubensbekenntnis ? Bemerkungen zur Deutungen der Trikliniumsmosaiken im Haus des Menander im Mytilene-Lesbos durch L. Berczelly* », Boreas 19, 1996, p. 221-227.
A. D. TRENDALL et T. B. L. WEBSTER, *Illustrations of Greek Drama,* Londres, 1971, p. 145.

Mosaïque de Zeugma

C. ABADIE REYNAL et J. P. DARMON, *La Maison et la mosaïque des Synaristosai*, in : *Zeugma. Interim Reports,* Portsmouth, 2003, p. 73 et suiv. [voir en part. p. 95].
M. DONDERER, *Antike Musterbücher und (k)ein Ende. Ein neuer Papyrus und die Aussager der Mosaiken*, « Musiva et Sectilia » 2-3 (2005-2006), p. 83-113 [voir en part. les p. 97-99].

Maison du grand-duc de Toscane

S. SETTIS, *Poseidon Aristeromachos ? La trasmissione di un modello pittorico alla c.d. Ara di Domizio Enobarbo*, « Studi Classici e Orientali » 19-20 (1970-1971), p. 146 et suiv.

Maison du Centaure

I. BRAGANTINI, in : *Pompei. Pitture e Mosaici*, vol. 4, Rome, 1993 [voir les ill. p. 855-857].

Maison de Paquius Proculus
V. SPINAZZOLA, *Pompei alla luce degli scavi di Via dell'Abbondanza (1910-1923)*, Rome, 1953, p. 297-314.

La maison du Poète tragique
M.R. BORRIELLO, *La Casa del Poeta Tragico*, in : P.G. GUZZO, S. DE CARO, A. D'AMBROSIO et R. BORRIELLO (sous la dir. de), *Pompei. Abitare sotto il Vesuvio*, cat. exp. de Ferrare (19.IX.1996-11.IV.1997), Ferrare, 1996, p. 89-101.
U. PAPPALARDO et D. BORRELLI, *Teatri greci e romani*, Vérone, Arsenale Editrice, 2007, p. 198 et 209 (avec bibliographie).

Nymphées et fontaines
Sur les nymphées en général
H. LAVAGNE, *Fontane e ninfei*, in : *Storia e civiltà dei Romani. La città, il territorio, l'impero*, Milan, 1990, p. 125-138.
N. NEUERBURG, *L'architettura delle fontane e dei ninfei nell'Italia antica*, Naples, 1965.
F. B. SEAR, *Roman Wall and Vault Mosaics*, Römische Mitteilungen, suppl. n° 13, Mayence, 1977.
S. SETTIS, *Esedra e ninfeo nella terminologia architettonica del mondo romano dall'età repubblicana alla tarda antichità*, in : H. TEMPORINI (sous la dir. de), *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt* [ANRW] 14, Berlin, 1973, p. 661-754.

La maison du Bracelet d'Or
R. CIARDIELLO, *La Casa del Bracciale d'Oro (VI, 17, Ins. Occ. 42)*, in : M. AOYAGI et U. PAPPALARDO, *Pompei. Insula Occidentalis*, Naples, 2006, p. 69-256.
D. MAZZOLENI et U. PAPPALARDO, *Domus. Pittura e architettura d'illusione nella casa romana*, Vérone, Arsenale Editrice, 2004, p. 261-263 [version française : *Fresques des villas romaines*, trad. de l'italien par D.-A. Canal, Paris, Citadelles & Mazenod, 2004].
V. SAMPAOLO, *Casa del Bracciale d'oro (VI, 17 Ins. Occ. 42)*, in : *Pompei. Pitture e Mosaici*, vol. VI, Rome, 1996, p. 44-145.
A. VARONE (sous la dir. de), *Riscoprire Pompei*, cat. exp. de Rome (13 novembre 1993/12 février 1994), Rome, 1993, p. 315-335, cat. n° 240-241.

Thermes suburbains
A. DE SIMONE et A. RINUARO, *Pompei, Terme suburbane*, in : DIVERS AUTEURS, *Restaurare Pompei*, Milan, 1990, p. 141-154.
L. JACOBELLI, *Le pitture erotiche delle Terme Suburbane di Pompei*, Rome, 1995.
L. JACOBELLI, *Le terme suburbane di Pompei. Architettura e distribuzione degli ambienti*, in : *Roman Baths and Bathing. Proceedings of the First International Conference in Roman Bath 30 March-4 April 1992*, « Journal of Roman Archaeology » 37 (2000), p. 220-228.

Maison des Colonnes de mosaïque
V. KOCKEL et B. WEBER, *Die Villa delle Colonne a Mosaico*, « Römische Mitteilungen » 90 (1983), p. 51-89, pl. 30-39.

Herculanum
A. MAIURI, *Ercolano. I nuovi scavi (1927-1958)*, vol. I, Rome, 1958, p. 393-403 (maison de Neptune et Amphitrite).
M. PAGANO, *Ercolano. Itinerario archeologico ragionato*, Naples, 1997 (maison du Squelette).
M. S. PISAPIA, *Particolari inediti del ninfeo grande della Casa dello Scheletro di Ercolano. Atti del XII Colloquio dell'Associazione Italiana per lo Studio e la Conservazione del Mosaico (AISCOM)*, Tivoli, 2007, p. 595-605.

Stabies
A. BARBET (sous la dir. de), *La Villa S. Marco a Stabia*, Paris, Collection de l'École française de Rome, 1999.
H. LAVAGNE et O. WATTEL de CROIZANT, « De la Villa de San Marco (Stabies) au musée Condé (Chantilly) », *Mélanges de l'École française de Rome, Antiquité* (MEFRA) 96 (1984), p. 739-788 (« Europe sur le taureau »).
M. PAGANO et R. PRISCIANDARO, *Studio sulle provenienze degli oggetti rinvenuti negli scavi borbonici del Regno di Napoli*, Castellammare di Stabia, 2006, p. 239 [objets découverts entre le 23 et le 30 avril 1752].
M. S. PISAPIA, *Mosaici antici in Italia. Regio Prima : Stabiae*, Rome, 1989, p. 32-34, pl. 34, 39-40.

Fontaines
W. JASHEMSKI, *The Gardens of Pompeii*, New York, 1979, vol. 2, p. 313-404 *passim*.
W. EHRHARDT, *Casa dell'Orso (VII 2, 44-46), Häuser in Pompeji*, vol. 2, Munich, 1988.
T. FRÖHLICH, *Casa della Fontana Piccola (VI 8, 23-24), Häuser in Pompeji*, vol. 8, Munich, 1996.

Massa Lubrense
T. BUDETTA (sous la dir. de), *Il giardino. Realtà e immagine nell'arte antica*, Castellammare di Stabia, 2006, p. 19-62 [sur le « nymphée en mosaïque de Massalubrense » ; avec bibliographie].
S. DE CARO, *Il ninfeo di Massalubrense*, in : P. G. GUZZO, S. DE CARO, A. D'AMBROSIO et R. BORRIELLO (sous la dir. de), *Pompei. Abitare sotto il Vesuvio*, cat. exp. de Ferrare (19.IX.1996-11.IV.1997), Ferrare, 1996, p. 143-145.

Francfort
P. C. BOL, *Antike Kunst. Führer durch die Sammlungen. Liebieg-Haus Museum alter Plastik*, Francfort-sur-le-Main, 1980, p. 100, inv. 865 [faux du XVIII^e siècle].

Tivoli, Villa Adriana
B. ANDREAE, *Antike Bildmosaiken*, Mayence, 2003, p. 278-293.
K. WERNER, *Mosaiken aus Rom. Polychrome Mosaikpavimente und Emblemata aus Rom und Umgebung*, 2 vol., Würzburg, 1994.

Mosaïques du Bardo (Tunis)
Voir à Tunisie.

Antioche
J. BALTY, *Doro Levi. Antioch Mosaic Pavements. Cinquante ans après*, « Byzantion » 71 (2001), p. 303-324.

L. BECKER et C. KONDOLEON (sous la dir. de), *The Arts of Antioch. Art Historical and Scientific Approaches to Roman Mosaics and a Catalogue of the Worcester Art Museum Antioch Collection*, Princeton, 2004.
S. D. CAMPBELL, *The Mosaics of Antioch*, « Subsidia Mediaevalia » 15, Toronto, 1988.
F. CIMOK (sous la dir. de), *Antioch Mosaics*, Istanbul, 1996.
F. CIMOK (sous la dir. de), *Antioch Mosaics. A Corpus*, Istanbul, 2000.
Ch. KONDOLEON, *Antioch. The Lost Ancient City*, Princeton, 2000.
D. LEVI, *Antioch mosaic pavements*, Princeton, 1947.

Piazza Armerina, Villa del Casale
A. CARANDINI, A. RICCI et M. DE VOS (avec la collab. de M. MEDRI), *Filosofiana, la villa di Piazza Armerina. L'immagine della Roma aristocratica al tempo di Costantino*, 2 vol., Palerme, 1982 (le propriétaire était L. A. V. Proculus Populonius, gouverneur de Sicile, *præfectus urbi et consul*).
F. COARELLI, Piazza Armerina, in F. COARELLI et M. TORELLi, *Sicilia. Guide Archeologiche Laterza*, Rome-Bari 1984, p. 172-188 (le propriétaire était peut-être un marchand de bêtes fauves destinées au cirque).
A. CORALINI, *L'Hercules Victor di Piazza Armerina. Una proposta di lettura*, in : *Atti del IV colloquio dell'Associazione italiana per lo studio e la conservazione del mosaico* (Palerme 9-13 décembre 1996), Ravenne, 1997, p. 299-324.
L. CRACCO-RUGGINI, in *Storia della Sicilia*, vol. III, Naples, 1980 (le propriétaire était un personnage de rang sénatorial).
G. V. GENTILI, *La villa imperiale di Piazza Armerina*, Rome, 1957.
G. V. GENTILI, *La Villa Erculia di Piazza Armerina. I mosaici figurati*, Milan, 1959 (ill. d'Annibale Belli).
F. GHEDINI, *Iconografie urbane e maestranze africane nel mosaico della piccola caccia di Piazza Armerina*, « Römische Mitteilungen » 98 (1991), p. 322-335.
H. KÄHLER, *Die Villa des Maxentius bei Piazza Armerina*, Berlin, 1973.
H. MARROU, *Mousikòs anér, Étude sur les scènes de la vie intellectuelle figurant sur les monuments funéraires romains*, Paris, 1938, rééd. Rome, Bretschneider, 1964.
H. MIELSCH, *Realität und Imagination im grossen Jagdmosaik von Piazza Armerina*, in *Beiträge zur Ikonographie und Hermeneutik. Festschrift für Nikolaus Himmelmann*, Mayence, 1989, p. 459-466.
S. SETTIS, « Per l'interpretazione di Piazza Armerina », *Mélanges de l'École française de Rome, Antiquité* 87 (1975), 2, p. 873-994 (« felicitas dionisiaca »).
S. SETTIS, *Neue Forschungen und Untersuchungen zur Villa von Piazza Armerina*, in : *Palast und Hütte. Beiträge zum Bauen und Wohnen im Altertum. Tagungsbeiträge eines Symposiums des Alexander von Humboldt-Stiftung, Berlin 25.-30.XI.1979*, Mayence, 1982, p. 515-534 (« felicitas dionisiaca »).
M. TORELLI, *Piazza Armerina. Note di iconologia*, « Cronache di Archeologia » 23 (1984), p. 143-156.
R. J. A. WILSON, *Roman Mosaics in Sicily : the African Connection*, « American Journal of Archaeology » 86 (1982), p. 413-428.
R. J. A. WILSON, *Piazza Armerina*, Austin, 1983.

Basilique de Junius Bassus (Rome)
C. HÜLSEN, *Die Basilika des Junius Bassus und die Kirche S. Andrea Cata Barbara auf dem Esquilin*, in : *Festschrift Julius Schlosser*, Vienne, 1927, p. 53-67.
R. KRAUTHEIMER, *Corpus Basilicarum Christianarum Romæ*, vol. 1, Cité du Vatican, 1937, p. 64-65 (avec analyse des sources).
G. LUGLI et Th. ASHBY, *La Basilica di Giunio Basso sull'Esquilino*, « Rivista di Archeologia Cristiana » 9 (1932), p. 221-255.

Palais impérial de Constantinople
J. EBERSOLT, *Le Grand Palais de Constantinople et le Livre des Cérémonies*, Paris, E. Leroux, 1910.
W. JOBST, B. ERDAL et C. GURTNER, *Istanbul. Das grosse byzantinische Palastmosaik*, Istanbul, 1997.
W. JOBST, *Das Palastmosaik von Konstantinopel. Chronologie und Ikonographie*, in : *La Mosaïque gréco-romaine. Atti del Convegno* (Rome 2001), vol. 9, 2, Rome, 2005, p. 1083 et suiv. (datation proposée : règne de Justinien).
D. C. PARRISH, *The art-historical Context of the Great Palace Mosaic at Constantinople*, in : *La Mosaïque gréco-romaine. Atti del Convegno* (Rome 2001), vol. 9, 2, Rome, 2005, p. 1103 et suiv.
D. TALBOT RICE, « Les mosaïques du Grand Palais des empereurs byzantins à Constantinople », *Revue des Arts* 5 (1955), p. 159-166.
D. TALBOT RICE, *The Great Palace of the Byzantine Emperors. Second Report*, Édimbourg, 1958.

San Vitale de Ravenne
DIVERS AUTEURS, *Splendori di Bisanzio*, cat. exp., Milan, 1990.
R. FARIOLI, *Ravenna romana e bizantina*, Ravenne, 1977.
A. GRABAR, *L'età d'oro di Giustiniano*, Milan, 1966 [version française : *L'Âge d'or de Justinien : de la mort de Théodose à l'Islam*, Paris, Gallimard, 1966].

Madaba
M. AVI-YONAH, *The Madaba Mosaic Map*, Jérusalem, 1954.
M. PICCIRILLO, *Madaba. Le chiese e i mosaici*, Cinisello Balsamo (Milan), 1989.
M. PICCIRILLO, *The Mosaics of Jordan*, Amman, 1993.
M. PICCIRILLO et E. ALLIATA (sous la dir. de), *The Madaba Map. Centenary 1897-1997. Travelling through the Byzantine Umayyad Period. Proceedings of the International Conference, Amman 7-9.IV.1997*, Jérusalem, 1999.

Index des noms de personnes et de personnages

Les chiffres en *italique* renvoient aux illustrations

A

Abraham 289
Achille 56, 77, 78, 200, *202*, *203*
Adelphia 263
Agamemnon 200, *202*
Agnello, Andrea 290
Agrippa 23, *55*
Akmé 69, *70*
Alcubierre, Roque Joachim de 46
Alexandre le Grand 20, 56, 57, 77, 78, 79, 87, 99, *99*, 100, *100*, *104-109*, 110, 112, 118, 126, 136, 139, *152*, 153-157, *156*, *160-161*, 205
Amor 38
Amphion 36
Amphitrite *55*, *77*, 178, *179-181*, 205, *206*, 213, *213*
Andromède 263
Antigone I^er^ de Macédoine 155
Antoine 110
Antonia Minor 168
Anubis 127
Apelle 100
Apollodore de Damas 231
Apollon 27, *49*, *55*, 82, 99, 121, 139, *197*, 200, *202*, 232
Apulée de Madaure 244
Aradius Rufinus 263
Arcadius 285
Arcésilaos 182
Archélaos I^er^ de Macédoine 48, 99, 121
Archestrate de Géla 167
Archimède 78, *81*, 110
Arimaspes 57
Arion 260, 263, 265, *270-271*
Aristide de Thèbes 154
Aristote 78, 110, 167
Artémidore 47
Artémis 56, 78
Ascylte 185
Asclépiade d'Arados 35, 123
Athénée de Naucratis 7, 110
Athéna 200, *202*, *203*
Athénodoros 123
Attalides 48, 99
Attique 171
Auguste 23, 86, 87, 110
Augustin de Thagaste, saint 15, 244, 264
Aurigemma, Salvatore 125

B

Barberini, Francesco 125
Basseville, Hugo de 118
Bélisaire *289*, 290, 291, *292*
Bellérophon 56
Bérénice II *36*, *111*, 112
Bias de Priène 36, 82

C

Caligula 7, 111, 243
Callimaque 110, 112
Calliope 36, 243
Callisthène 77
Camporese, Giovanni *234*
Caracalla 77
Carandini, Andrea 258
Cassandre 156
Catilina 171
Caton 244
Ceionius Rufus Lampadus 264
Cérès *255*, 257, 261, 263
César, Jules 7, 13, 25, 182
Cesi, Federico 125
Charlemagne 23
Chilon de Sparte 36, 82
Cicéron 13, *35*, 36, 78, *80*, 133, 171, *171*, *172*, 223
Circé 243
Claudien 86
Claudius Etruscus *55*
Clément d'Alexandrie 243
Cléobule de Lindos 82
Coarelli, Filippo 258
Cocteau, Jean 7, *7*
Columelle 244
Conon de Samos 112
Constance II 264
Constantin 17, 38, 70, 255, 264, 276, 285
Constantin VII Porphyrogénète 285
Cratère 56, 99
Cuspius Pansa 185
Cybèle 177
Cyparisse 263

D

Daphné 263
Darius III de Perse 20, 78, 153-157, *155*, *160-161*
David, Louis 78
Dèce 71
Dellius 85
Démétrios 128
Diaghilev, Serge de 7
Diane 252, 257, 265
Dioclétien 17, 256
Dionysos *48*, 51, 56, 57, 68, 69, 70, *70*, 74, 99, *101*, *103*, *121*, 123, *123*, 136, 139, *144*, *145*, *150-151*, 182, *182*, 205, *206*, 232, *233*, *238-239*, 245, *246*, *253*, 263, 264
Dioscoride de Samos 13, *35*, 36, *80*, *170-176*, 171, *172*
Domitien 197
Domitius Ahenobarbus 178
Donat 243
Doris 213

E
Ecclesius 289, 290
Élie *55*
Élien 130
Endymion 263
Ennius Quintus 167
Enos 167
Ératosthène de Cyrène 110
Éros 77, 260, *265*
Esculape 214
Eudoxe de Cnide 36
Eumène II 118
Euripide 78
Europe 18, *18*, 87, 199, 214
Eutropie 263

F
Faustus 263
Ferdinand II de Médicis 125
Flaviens 66
Flore 263
Fortune 12, 23, 26, 87, 112, 125, 133
Fortune Primigenia 26, 125, *126*, *127*
Frédéric de Saxe 118

G
Ganymède 189, *194*, *195*
Ghirlandaio, Domenico 17
Giotto *75*
Gnôsis 35, 99, 100
Goethe, Johann Wolfgang von 135, 157
Gordien III 71
Gullini, Giorgio 125, 133

H
Hadrien 66, 197, 231, *232*
Harmodios 99
Hellé 214, *220-221*
Héphaïstion 35, *35*, *38*, 77, 99, *99*, 100, *100*, *107*, *108*, 115, 118, 119
Héphaïstos 56, 77, *64-65*
Héraclès 123, 129, 213, *253*, 261, 263, 264, 276
Héraclite 36, *41-45*, 115
Hermès 123
Hérode de Judée 250
Hiéron II 7, 110, 111
Hipparque 99
Hippias 99
Horace 82, 85, 128
Hundertwasser, Friedensreich *56*
Hylas 69, *274*, 276, *280-281*

I
Ikarios 69, *70*, *71*, *248*
Isis 51, 70, 78, 79, 86, 87, 112, 125, 128, *128*, *131*

J
Jean Chrysostome, saint 252
Jonas *55*, 80
Julianus 289, 290, *298*
Julien l'Apostat 74, 252
Julio-Claudiens *55*, 77
Julius 244, *247*
Julius Polybius 53
Julius Valerius 78
Junius Bassus 69, 70, 275, *275*, 276, *278-279*
Junon 133
Jupiter 23, 133, 263
Justinien 74, *289*, 290, *290*, *294*, *298*, 300

K
Khéops 110, 128
Kleinias 177, 178

L
Latone 121
Lennon, John 7
Léocharès d'Athènes 99
Léonard de Vinci 23, 154
Levi, Doro 26
Libanios 252
Licinius 285
Louis de Bavière 118
Lucien de Samosate 213, 232
Lucilius 23, 28
Lycomède *202*
Lysias 82, 177, 178
Lysimaque 156
Lysippe de Sicyon *56*, 99

M
Maiuri, Amedeo 202
Marcus Crassus Frugi 199
Marsyas *49*
Martial 168
Massine, Léonide 7, *7*
Maxence 258, 260, 263
Maximien 263, 290, *299*
Melpomène 243
Ménandre *35*, 78, *80*, 123, *170-176*, 177, 232
Myson de Chénée 82
Mithridate 48, 121, 123
Moïse *55*, 289

N
Napoléon Ier 87, 129
Neptune *55*, 68, *125*, 133, *133*, 205, *206*, 213, 245, *249*
Nérée 213
Néron 53, *55*, 74, 199
Nestor 167
Nicomaque 101
Ninnius Quadratus 171
Numerius Suffustius 133

O
Océan 53, 68, 77, *90-91*, 260
Octavie 110
Orphée 80, 263, *265*

P
Pacciaudi, Paolo Maria 177
Palladio, Andrea 23
Pan 70, 189, *190*, 197, 260, *265*
Papposilène 189, *195*
Paquius Proculus 53, 185, *185*, *186*
Pâris *251*
Parménide 178
Parrhasios 47
Patrikios 36
Pausanias 129
Peretti, Andrea 125
Persée 121
Pétrone 82, 177, 185
Philainis 178
Philippe II 71, 78
Philoxénos 153, 154
Phrixos 214, *220-221*
Picasso, Pablo 7, *7*, *8*
Pisistrate 99
Pittacos de Mytilène 82
Plangon 177
Platon 70, 81, 82
Plaute 178
Pline l'Ancien 11, 12, 15, 19, 21, 26, 28, 47, *55*, *56*, 57, 58, 74, 77, 115, 116, 118, 129, 133, 153, 154, 168, 182, 197, 199, 223, 243
Pline le Jeune 21
Plotin 276
Plutarque 77, 78
Pollux 101, 186
Polo, Marco 153
Polyphème *55*, 260, 263, *263*, 265
Poséidon 56, 77, 123, 178, *179-181*

Pozzo, Cassiano dal 125
Proculus Populonius 53, 185, 263, 264
Ptolémée 99, 110, 112, 128
Ptolémée Ier 110
Ptolémée II Philadelphe 86, 128, 129, 139
Ptolémée III 7, 110, 112
Ptolémée IV 112
Ptolémée Kéraunos 156
Publius Cornelius 136
Pyrrhus 78
Pythias *35*, 178

Q
Quintus Hortensius Hortalus 168

R
Raphaël, Raffaello Sanzio 200
Robert, Carl 177
Romanelli, Domenico 171
Rubens, Pierre-Paul 154

S
Sangallo, Giuliano da 275
Scerrato, Umberto 153
Silène 186, *187*, 189
Séleucides 99
Séleucos Ier 155
Sénèque 53, 168
Sennius Felix 36
Sérapis 127
Séthi Ier 11
Settis, Salvatore 265
Sévère Alexandre 27
Sévères, dynastie 68, 72, 285
Silène *186*
Siminius Stephanus 81, *83*
Socrate 36, 82
Solon d'Athènes 36, 82
Sophilos 36, *37*, 112
Sosos 13, 21, 35, 36, *40*, 77, 115
Stace 55
Strabon 121, 126
Suétone 7, 13, 25, 243
Sylla 12, 23, 133, 136, 171
Symmaques 264

T
Tacite 21
Thalès de Milet 82
Théodora *73*, 74, 290, 291, *291*, *296-297*
Théodose Ier 17, 74, 285
Théodose II 285
Thésée *9*, 101
Thétis 56, 77, *64-65*
Tibère 55, 197
Titus 199
Titus Suedius Clemens 199
Trajan 48, 231
Trimalcion 82, 185
Tritons 57, 67, 178, 213, 245
Tyché 87, 112, 129

U
Uccello, Paolo 154
Ulysse 55, 78, 244, *245*, 260, *262*, 263, 265

V
Vallet, Georges 228
Varron 167, 182, 244
Vedius Pollion 168
Vénus 116, 182, 231
Vespasien 21
Vestorius de Pouzzoles 223
Victoire 80, 245
Virgile 78, 243, *242*
Vitruve 19, *19*, 21, *21*, 23, 24, 223, 232

W
Winckelmann, Johann Joachim 118, 171, 177

Z
Zahn, Wilhelm 157
Zénodote d'Éphèse 110
Zeus 57, 78, 101, 167, 199
Zeuxis d'Héraclée 99, 232, 233
Zevi, Fausto 156
Zosimos 178

Index des lieux

Les chiffres en *italique* renvoient aux illustrations

A

Abydos 11, 167
Afghanistan 86
Afrique 15, 18, 27, 58, 68, 71, 72, 73, 74, 78, 86, 129, 243, 244, 255, 257, 258, 263
Aigéa 99
Alexandrie 11, 27, 28, 36, *36*, 51, 68, 70, 74, 79, 86, 87, 99, 110-113, *111*, *113*, 126, 128, *128*, 129, 133, 139, 153, 199, 250, 276
Althiburos (Medeina) 79
Amman 300
Ampurias 78
Antioche 18, 48, *50-51*, 51, 68, 78, 79, 99, 250-252, *250-253*
Anzio 182
Aqaba 300
Aquilée 18, *18*, 68, 115, 167, 260
Arabie 86
Arados 35, 123
Arpi 25
Asie Mineure 11, 25, 57, 99, 156, 178, 232, 252
Assouan 128
Athènes 82, 99, 101, 115, 123, 231
- Olympiéion 231
- Tour des Vents 231

Attique 69, 245

B

Baalbek *voir* Héliopolis
Babylone 110, 156
Baïes 168, 231, 260
Bardo, musée du *voir* Tunis
Berlin 11, 35, *35*, *38*, 115, 118, 125, 127, 232, *234*
- Musée de Pergame *35*, 115

Berne
- Abegg-Stiftung Museum 51

Bretagne 7, 71, 231
Byzance 285, 289, *289*, 291

C

Campanie 25, *67*, 171, 186, 263
Canope 127, *128*, 232
Cappadoce 51
Capri 197, 227
Carrare 17
Carthage 68, *72*, 73, 74, 78, *79*, 243, 244, *247*, 258
Cenchrées 70
Centocelle 47
Chantilly
- Musée Condé 214

Chatby 111
Chénée 82
Cherchell 47
Chios 276
Chypre 48, *48*, *49*, 69, *70*, *71*, 205
Cnide 36
Cobinam 153
Cœlé-Syrie 112
Colchide 214
Côme 21
Constantinople *16*, 17, 70, 74, 250, 255, *284-287*, 285
Corinthe 25, 57, 70
Crète 56, 121
Cumes 167, 171
Cyclades, archipel des 86, 121
Cyrène 110

D

Dalmatie 7
Damas 71, 231, 300, 301
Daphné *50-51*, 51, 79, 252
Délos 35, 48, 57, 78, 116, *120-123*, 121-123
- Maison de Dionysos *121*, 123, *123*
- Maison de l'Inopos 116
  Maison des Dauphins 123
- Maison des Masques *120*, *122*, 123
- Maison du Trident 123

Delphes 82, 99
- Temple d'Apollon 82, 139

Desenzano (lac de Garde) 69
Dougga 73, 243, *245*
Doura-Europos 71
Dresde 118, *118*

E

Égypte 7, 11, 17, 28, 36, 51, 58, 68, 70, 71, 74, 78, 82, 86, 87, 99, 110, 125, 126, 128, 133, 135, 139, 156, 232, 250, 255, 258, 300
El-Djem 73, 243
Élephantine 86, 128, *128*, *130*
Éleusis 82
Enna 255
Enos 167
Éphèse 47, 110
Épidaure 261
Épire 261
Érétrie 25, 57, 153
- Maison des Mosaïques 57

Espagne 7, 27, 78
Éthiopie 86, *88*, 125, 126, 129, 139

F

Francfort-sur-le-Main 78, *81*
Frégelles 11, 28

G

Gaugamèles 154, 155
Gaule 7, 36, 58, 68, 71, 118
Gaziantep 178
Géla 167
Germanie 7, 71
Gordion 11, 56
Grado 68
Grande-Grèce 25, 57
Grèce 7, 13, 17, 19, 21, 25, 27, 57, 58, 70, 121, 156, 157, 232

H

Hadrumète *voir* Sousse
Héliopolis 36, 77
Helvétie 7
Héraclée 99
Herculanum 12, 21, *25*, 28, 46, 48, 53, *55*, 58, *67*, *68*, 135, *155*, 171, 200-213, *204-213*
- Maison à la Cloison de bois 12
- Maison de Neptune et Amphitrite 55, 205, *210-213*
- Maison des Cerfs 53
- Maison du Squelette 55, 200, *204-209*
- Maison samnite 12
- Thermes 53, *67*, *68*
- Villa des Papyrus *25*, 155

Hermoupolis Magna 127, *128*
Hong Kong 110

I

Inde 118, 139, 258
Iran 153, 156
Isthmia
- Temple de Poséidon 56

Italie 7, 11, 21, 27, 28, 55, 69, 78, 87, 110, 118, 128, 135, 157, 244, 255, 265, 290

J

Jérusalem 79, 300, *300*, *301*
Jordanie 71, 79, 300, 301
Jourdain, fleuve 7, 79, 301

K

Karnak, temple de 127

L

La Chebba 245, *249*
Latium 12, 27, 28
Lato 56
Leptis Magna 55
Lesbos 178
Liban 36, 77, 300
Libye 55, 68, 136, 258
Lindos 82
Londres 182
Luni 17

M

Macédoine 11, 25, 35, 78, 99, 153, 156
Madaba 7, 79, 300-301, *300-301*
Maroc 116
Mauritanie 73, 258
Medeina *voir* Althiburos
Memphis 82, 127, *128*
Mésopotamie 11, 156
Messène 99
Milet 82
Morte, mer 79, 301
Motyé *voir* Mozia
Mozia (Motyé) *12*, *13*, 25, 27, 57, *57*
- Maison des Mosaïques *12*, *13*, *57*, *59*

Munich 178
Myrina 178
Mysie 276
Mytilène 47, 78, 82, 167, 178, *178*

N

Naples 7, 13, *26*, *29*, *35*, 66, *66*, 67, 77, *77*, *80*, 82, *82*, 85, *115*, *116*, 118, *135*, 136, *138*, *140*, *153*, *154*, *155*, *156*, 157, *157*, *158*, 167, *167*, *168*, *171*, *172*, *177*, *178*, 182, *182*, 185, 186, *186*, *190*, *197*, 198, 199, 200, *200*, 205, *205*, *214*, *216*, 227
- Musée archéologique national *26*, *29*, *35*, 66, *66*, 77, *77*, *80*, 82, *82*, *85*, *86*, *88*, *115*, *116*, 118, 125, *135*, 136, *138*, *140*, *153*, *154*, *155*, *156*, *157*, *158*, 167, *167*, *168*, *171*, *172*, *177*, *178*, 182, *182*, 185, 186, *186*, *190*, *197*, 200, *200*, *202*, 205, *205*, *206*, *214*, *216*

Narbonne 68
Naucratis 110
Nea Paphos 48, *48*, *49*, 69, *70*, *71*
Nemi, lac de 7, 111
New York 7
Nicopolis 261
Nil 78, 79, 86, 87, *88*, 110, 111, 112, 125, 126, 127, 128, 129, 138, 139, 258, 300
Numidie 48, 121, 258

O

Olympie
- Temple de Zeus 57

Olynthe 25, *56*, *56*, *57*
Oplontis 58, 197, 199
- Thermes Nunziante 199
- Villa de Poppée 197

Oronte, fleuve 18, 250
Ostie 25, *30-31*, 36, 46, *47*, 55, *55*, 67, *75*, 78, *79*, 82, 116, 258
- Thermes de Neptune 68
- Thermes des Sept Sages 55

Oudna (Uthina) 115, 245, *248*
- Villa des Laberii 245, *246*

Ouganda 86

P

Palestine 55, 300
Palestrina *voir* Préneste
Paris *8*, *51*, 118, *250*, 252, *252*
- Musée du Louvre 51, *51*, *250*, 252, *252*
- Musée Picasso *8*

Patti 265
Pausillipe 227
Pella *7*, *10*, 11, *15*, 25, 35, 56, 77, *98-109*, 99-109, 136
Pergame 21, 48, 99, *114*, 115, 118, 136, 155, 252
Perse 78, 87, 153
Persique, golfe 71
Phénicie 35, 112, 123
Philae, île de 128, *131*
Philippopolis 71
Phrygie 11
Piano di Sorrento 228
Piazza Armerina
- Villa du Casale 8, 69, 71, 78, *79*, 252, *254-273*, 255-265, 276

Pompéi 7, *8*, 12, 13, *15*, 20, *29*, 21, 25, *26*, 27, 28, *28*, *29*, *35*, 36, 46, 47, 48, *52*, 53, 55, 57, 58, 67, *67*, 71, *76*, 77, 78, *80*, 81, 82, *82*, *84*, 85, *85*, *86*, *89*, *94-95*, 112, 116, *116*, *134-169*, 135-168, *170-176*, 171, 178, *178*, 182-189, *182-197*, 198-200, *198-203*, *222-229*, 223, 233
- Maison d'Apollon *196*, 199, *202*, *203*
- Maison d'Ariane 167
- Maison de Ganymède 189, *194-195*
- Maison de Julius Polybius 53
- Maison de l'Ours *52*, 55, 223, *224-225*, *229*
- Maison de la Grande Fontaine 55, *222*, 223, *227*
- Maison de la Petite Fontaine 55, *223*, 223, *228*, 253
- Maison de M. Fabius Rufus 12, *20*, *28*
- Maison de Ma. Castricius 12
- Maison de Marcus Lucretius Fronto 7, *7*
- Maison de Paquius Proculus *184*, 185, *185-187*
- Maison des Chapiteaux historiés *26*, *32-33*
- Maison des Colombes 116, *117*, *200*
- Maison des Colonnes de mosaïque 55, 199, *200*, *201*

- Maison des Savants *55*, 223, ***226***
- Maison du Bracelet d'or ***197-199***, 198, 228
- Maison du Centaure 12, 182, ***182***, ***183***
- Maison du Faune 12, 27, 28, ***28***, 78, 79, ***86***, ***94-95***, 112, 119, ***134-169***, 135-139, 153-157, 167-168, 182, 228, 233
- Maison du grand-duc de Toscane 178, ***178-181***
- Maison du Labyrinthe 7, ***8***, 12
- Maison du Ménandre 7, ***14***, 53, 67, ***178***, 186
- Maison du Poète tragique 67, ***67***, 78, 185, 186, ***188-193***
- Thermes suburbains *55*, 199
- Villa de Cicéron 13, ***34***, 36, 78, ***80***, ***170-176***, 171
- Villa des Mystères 53, 119, 171

Pont, le 121
Porte Marine *55*, 199
Pozzuoli 135, 168, 199, 223
Préneste 12, 23, 26, 78, 87, ***92-93***, ***124-133***, 125-133, 167, 197
- Grotte des Sorts ***124***, ***125***, ***132***, ***133***, 133, 167, 197
- Temple de la Fortune 12, 23, 26, 133

Prière 82
Princeton 252, ***252***
Pydna 121

R
Ravenne 8, *55*, 69, ***73***, 74, 116, 118, ***288-299***, 289-291, 301
- Basilique San Vitale ***73***, 74, ***288-299***, 289-291
- Mausolée de Galla Placidia 116

Rhodes 25, *57*, 121
Rome 12, 17, 18, 21, 23, ***23***, ***24***, 25, 27, ***28***, ***29***, 36, ***39***, *55*, ***55***, 58, 67, 69, 70, 71, 74, ***75***, 78, 82, 86, 110, 116, ***116***, 118, ***119***, 125, 128, 135, 139, 167, 171, 177, 182, 197, 228, 231, ***232***, 244, 250, 258, 263, 264, 265, 275, ***275***, ***276***, ***277***, 285
- Basilique de Junius Bassus 69, ***274-277***, 275-276
- Château Saint-Ange 231
- Domus Aurea 19, *55*
- Hypogée de Pomponius Hylas *55*
- Mausolée de Santa Costanza 116
- Musée national d'Art médiéval *55*
- Musée national romain 69, ***232***, 275
- Musées du Capitole 69, ***116***, ***119***
- Panthéon 231
- Sainte-Marie-Majeure 69, 74
- Saint-Pierre *55*
- Saint-Pierre-aux-Liens ***28***
- Temple d'Apollon Sosianos 139
- Temple de Jupiter Capitolin 21
- Temple de Vénus 231
- Villa Albani 82
- Villa de Livie 228

S
Sabratha 68
Samos 13, 36, 171
Santa Maria Capua Vetere ***114***, 116, 118
Santorin 86
Sarsina 82
Scaurus 23, *55*
Sicile 11, 13, 27, 71, 110, *255*, 263, *265*
Sicyone 25, *57*, ***60-63***, 99
Sinope 20
Sorrente 167, 227, 228
- Villa de Massa Lubrense 227

Sosos 13, 21, 35, 36, ***40***, 77, 115
Soudan 86
Sousse 73, ***90-91***, 167, ***242-243***, 243, 245
Sparte 56, 82, 101
- Temple d'Artémis Orthia *56*

Sperlonga 197, 260
Split
- Palais de Dioclétien 256

Stabies 21, 48, 58, 135, ***177***, 178, 213, ***214-221***
- Villa de San Marco 213, ***214-221***

Syène *voir* Assouan
Syracuse 7, 78, 110
Syrie 7, 48, 71, 79, 99, 156, 250, 252, 285

T
Tabarka 18
Tarente 167
Tell Timai, *voir* Thmuis
Tellaro *265*
Thagaste 15, 244, 264
Thamugadi *voir* Timgad
Thèbes 127
Thessalonique 99
Thmuis 36, ***36***, ***111***, 112, 138
Timgad 48
Timochaim 153
Tivoli 12, ***40***, 47, 66, 116, ***116***, 118, ***118***, ***119***, 197, 231, ***231***, ***232***, ***233***, ***234***, 256
- Villa d'Hadrien 12, ***40***, 47, 66, ***116***, 118, ***118***, ***119***, ***230-241***, 231-233, 256

Tripolitaine 73, 255
Tunis
- Musée du Bardo 72, 78, ***242-249***, 243-245

Tunisie 7, *55*, 72, 78, 79, 115, 116, 243
Turin 47
Turquie 11, 20, *55*, *56*, 78, 178, 250

U
Uruk 11
Uthina *voir* Oudna

V
Vatican, cité du ***23***, ***24***, ***39***, ***231***, ***233***, ***234***
- Musée du Latran ***23***, ***24***, ***39***, 115
- Musées du Vatican 36, 70, ***231***, 232, ***233***, ***234***

Vérone 23, ***301***
Vésuve 21, 48, *55*, 58, 81, 135
Victoria, lac 86

Z
Zeugma 78, 178

Crédits photographiques

Agence de mise en valeur du patrimoine et de promotion culturelle, Tunis : 72, 90-91, 242, 243, 244-245, 247, 248, 249.

Assessorato Regionale dei Beni Culturali e della Identità Siciliana, Museo Archeologico Regionale della Villa Imperiale del Casale di Piazza Armerina : 79, 97, 254, 256, 257, 259, 260, 261, 262, 264-265, 267, 268-269, 270-271, 272-273.

Collection privée : 189, 301.

Ephorate of Prehistoric and Classical Antiquities, Ancient Corinth : 58, 60-61, 62, 63.

IA Ephorate of Prehistoric and Classical Antiquities, Chalcis : 64-65.

IZ Ephorate of Prehistoric and Classical Antiquities, Emessa : 6, 10, 15, 98, 100, 101, 103, 104-105, 106, 107, 108, 109.

KA Ephorate of Prehistoric and Classical Antiquities, Athènes : 120, 121, 122, 123.

Fondation Whitaker et de la Région de Sicile, Assessorato dei Beni Culturali e dell'Identità Siciliana, Dipartimento dei Beni Culturali e dell'Identità Siciliana, Area Soprintendenza, Beni Culturali e Ambientali, Servizio Beni Archeologici, Trapani : 12, 13, 57.

Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Soprintendenza Speciale per i Beni Archeologici del Lazio : 92-93, 124, 125, 126, 129, 130, 131, 132, 133.

Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Soprintendenza Speciale per i Beni Archeologici di Napoli e Pompei : 9, 14, 20, 25, 26-27, 28, 32-33, 34, 52, 66, 67, 68, 69, 76, 80, 82, 83, 84, 85, 86-87, 89, 94-95, 114, 117, 134, 136, 137, 138-139, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148-149, 150-151, 152, 154, 155, 156, 157, 159, 160-161, 162-163, 164-165, 166, 169, 170, 173, 174-175, 176, 177, 179, 180-181, 182-183, 184, 186, 187, 188, 191, 192-193, 194, 195, 196, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 207, 208-209, 210-211, 212, 213, 214, 215, 217, 218, 219, 220-221, 222, 223, 224-225, 226, 227, 228, 229.

Toute erreur ou omission sera corrigée par l'éditeur lors d'une nouvelle impression.

Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Soprintendenza Speciale per i Beni Archeologici di Roma : 30-31, 47, 54, 55, 75, 232, 274, 275, 278-279, 280-281.

Musei Capitolini, Rome : 116, 119, 276, 282-283.

Musei Vaticani, Rome : 22, 23, 24, 40, 41, 42-43, 44-45, 230, 231, 233, 235, 236-237, 238-239.

Opera di Religione della Diocesi di Ravenna : 73, 288, 289, 290, 291, 293, 294-295, 296-297, 298-299

Crédits divers :

Agence photo de la Réunion des musées nationaux : 38, 50, 51, 240-241, 250, 251, 252.

Araldo De Luca : 37, 111, 113.

BAMS Photo : 300.

Bridgeman Art Library : 8.

Foto Scala, Florence : 16, 18, 35, 284, 286-287.

Liebieg-Haus Museum : 81.

Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Soprintendenza Speciale per i Beni Archeologici di Roma : 47.

Photo Aisa, Aisa Salmer Imagen : 71.

Photoservice Electa/AKG Images : 49, 70.

Princeton, The Art Museum : 253.

Sites and Photos : 48.

Les autres illustrations de cet ouvrage proviennent des archives personnelles des auteurs.

Achevé d'imprimer en septembre 2010
sur les presses de EBS, Editoriale Bortolazzi-Stei s.r.l.
San Giovanni Lupatoto
Vérone, Italie